

3254.

(2as/0)

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО



№ 8

СЕРПЕНЬ

1940

Хроніка

Думки на перегляді ескізів до виставки

Комісія по організації виставки „Ленін, Сталін і Україна“ розпочала свою роботу, закінчивши перший тур розгляду та затвердження ескізів до картин та скульптур виставки „Ленін, Сталін і Україна“.

Як учасник комісії, я хочу поділитися думками, що виникли в процесі роботи в комісії.

З матеріалу, представленого на комісію видно, що наші пейзажисти ще й досі перебувають в полоні „задворку“, якось бояться „привабливої далини“ в пейзажі, здебільшого обмежуються „тупиком“.

Наши пейзажисти не знають українського пейзажу, бо й не шукають його. Чомусь крім Ересьок та Баранівки на Пслі вони нікуди майже не їздять. Я не пам'ятаю, щоб хтонебудь показав в картинах, етюдах, зарисовках частину Полісся по р. Тетереву. А це рукою подати від Києва. Ніхто з художників не уявляє, які красоти на берегах Тетерева. Хоч би взяти Поросся. Це самий характерний пейзаж для правобережжя. Або Побужжя на Поділлі особливо. Яка своєрідна краса по Горині, на Волині! А зараз є можливість показати Карпати, Галичину, Буковину. Треба показати українську природу у всій її красі, різноманітності. Повні епічного величчя безкраї степі, ліричні краєвиди — і всю цю красу показати оновленою соціалістичною працею радянських людей. І треба показати її не в етюдах, а в картині, себто узагальненою, ідейно-осмисленою.

Якби не був добре скопленій художником пейзаж, якщо в ньому не буде ідеї (образу), такий пейзаж не буде картиною.

Пейзаж нового українського села нашими пейзажистами по суті ще й не розроблювався. І не тільки села в буквальному розумінні, а все — і поле, і ліс, і луг, і річку, все, що зв'язане з селом.

Серйозні вимоги до пейзажу не можуть обмежитися тільки показом чистої природи без людей, коней, корів, овець і т. д. В новий пейзаж необхідно ввести людей, машини, тварини. Необхідно показати пейзаж не тільки в елегічному спокой, а й в динаміці насе-

ляючих цей пейзаж людей, тварин. Необхідно подумати і про створення героїчного пейзажу.

Ясно, що ніяка ідея не може бути виявлено в картині без композиції. В основі творення всякої картини раніше за все лежить композиція. Але було б помилково, коли б ми обмежились тільки академічно благополучним розташуванням постатів, меблі, архітектури і т. д. в картині. В основі створення картини мусить лежати образ. Від образа необхідно відштовхуватися. І композиція буде тоді доброю, коли в ній найдений буде образ.

Композиція повинна бути реалістичною. Часто доводиться спостерігати у молодих художників таке: стіл в селянській хаті ставлять не там, де він повинен бути, на покуті, а висувають насередину хати або до печі. Або стіл проектирують на фоні вхідних дверей або печі, себто примушують глядача дивитися не з того боку, з якого він природно мусів би дивитися на якусь сцену в хаті, за столом.

Тут я наведу приклад з історії. У Ківшенка, в картині „Совет в Філях“, стіл в хаті стоїть там, де він мусить бути, хоч за ним і сидить з десяток генералів. Одним словом, образ мусить мати ідейну і познавальну цінність.

Необхідно сказати, що робота над композицією, це є основна робота над картиною. Вдало задумана композиція на тричверті вирішує успіх картини.

Дехто з художників бере на себе непосильні завдання. Художник, не осиливши взятого завдання, особливо щодо багатофігурних композицій, а найчастіше батальних, примушений буде стати на шлях копіювання відомих зразків.

Радянський художник — це мислитель, що засобами мистецтва увічнює свою добу, свою країну. Це його великий і почесний обов'язок. Тому до роботи над творами для цієї виставки треба підходити з високою вимогливістю до себе, з сувереною самооцінкою своєї творчості.

Проф. К. Трохименко



Худ. І. Стоянов. Болгарські селянки.

№ інвент. 3254.



ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

ОРГАН УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ РАДНАРКОМІ УРСР
ТА СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ

№ 8

СЕРПЕНЬ

1940



Г. Тітов. Плакат, присвячений звільненню Західної України
з ярма польської шляхти. 1939.

Історичні події

VII Сесія Верховної Ради СРСР увійде в історію наших народів як дата величезної ваги. Сесія прийняла закон про утворення нових чотирьох союзних республік: Молдавської—в складі МАРСР і Радянської Бесарабії, Литовської, Латвійської і Естонської Радянських Соціалістичних Республік.

Прийнято також закон про включення північної частини Буковини, Хотинського, Аккерманського та Ізмаїльського повітів Бесарабії до складу Української Радянської Соціалістичної Республіки.

Цими законами виконана воля і давня мрія народів Литви, Латвії, Естонії, Бесарабії і Північної Буковини, що страждали під гнітом експлуататорів.

Таким чином, дякуючи мудрій політиці нашого уряду, ці народи, за прикладом народів Західної України і Західної Білорусії, наважиди позбавлені від жахів імперіалістичної війни, од стражіть капіталістичної дійсності, від неминучого в цих умовах виродження. В сім'ї радянських народів їм забезпечений повний економічний і культурний розвиток, що неминуче випливає із соціалістичних відносин нашого суспільства і з братської дружби наших народів.

Такі прекрасні успіхи нашої зовнішньої політики, що проводиться під мудрим керівництвом вождя народів товариша Сталіна.

Ці „Успіхи зовнішньої політики Радянського Союзу тим більш значні, що всього цього ми добились мирним шляхом, що мирне розв'язання питань як у прибалтійських країнах, так і в Бесарабії пройшло при активній участі і підтримці широких народних мас цих країн“. (В. Молотов. Доповідь про зовнішню політику Радянського Союзу на VII Сесії Верховної Ради СРСР).

Наш уряд і весь радянський народ подадуть братську допомогу звільненим народам у побудові їх нового, щасливого життя, в розвитку соціалістичної економіки і культури цих народів.

Румунські окупанти за 22 роки свого панування в Бесарабії могли лише гальмувати творчість народу, але знищити її не могли. В умовах свого радянського розвитку звільнені трудащі вперше і по-справжньому розгорнути свої

багаті творчі здібності, створять культуру, національну по формі, соціалістичну за змістом.

Народи Бесарабії мають багату революційними подіями історію. Разом з російським і українським народом, вони брали участь у революційних подіях 1905 і 1917 рр. Вони вели безперервну і завзяту боротьбу з румунськими загарбниками, боротьбу за владу Рад. Країси Бесарабії почали цю боротьбу з румунськими експлуататорами з перших днів окупації. Тисячі бесарабської трудящої молоді перейшли в Радянську Республіку, служило і зараз ще служить в рядах Червоної Армії.

Бесарабія дала Червоної Армії трьох видатних полководців—М. В. Фрунзе, Г. І. Котовського і маршала Радянського Союзу, наркома оборони С. К. Тимошенка. Бесарабський народ, народ Північної Буковини, їх сучасне, їх революційне минуле є блискучим об'єктом для великих художніх образів. На наступних виставках „Ленін, Сталін і Україна“, „Наша батьківщина“ й інших повинні знайти і знайдуть своє високохудожнє відображення героїчні подвиги кращих синів бесарабського народу, визвольний пожід славної Червоної Армії й інш. Тематичні плани цих виставок поповнились новими, з усіх поглядів цікавими темами.

Бесарабія і Північна Буковина багаті і своюю природою, красою свого пейзажу, що так само є привабливим для пензля художника.

Правління Спілки радянських художників України повинно забезпечити творчі можливості художникам, які починають працювати над темами з життя народів Бесарабії і Північної Буковини.

Наші музеї повинні злагатити свої експозиції, фонди експонатами з багатої народної творчості Бесарабії і Північної Буковини. Треба серйозно подумати і над художнім вихованням цих народів, над виявленням і вирощуванням їх талановитої молоді.

Народи Бесарабії і Північної Буковини, так само, як і народи Литви, Латвії та Естонії, в дружному єдиненні з усіма народами Радянського Союзу швидко загоють свої рани і вступлять в еру свого справжнього, соціалістичного розквіту.



B. Kasian. Плакат. 1936.

Мистецтво плакату

Про плакатне мислення

На глибокий жаль видавництв, мистецтвознавців і людей, причетних до мистецтва, виявляється, що для плакатистів треба мати особливі мислення. Можна високо тримати пропор мистецтва, високо ставити питання мистецтва, можна також мистецтво любити, як всі ми любимо його, але мислити по-плакатному,— виявляється, зовсім інша річ, ніж мислити образами поза плакатом. В умінні бачити і зобразити в плакаті, в плакатному способі мислення — перша особливість художника-плакатиста.

У плакатиста — особливий спосіб знаходження образу для створення його. Тут маємо на увазі образ, який шукається і особливим способом знаходиться в плакатному мисленні. Насамперед, тут потрібне колосальне напруження в передачі образу.

Та в якому ж мистецтві цього немає? Звичайно, це є в кожному жанрі мистецтва. Але специфіка цієї напруженості в плакатному образі зовсім не та, як у картині, ілюстрації, графіці тощо. Це — схильованість і палкість у прагненні довести певну ідею в даний час для даного числа людей. Це й є плакатне мислення. Плакатист хоче довести ідею, насамперед, для даного моменту і для даного числа цілком пев-

них людей, так сказати, людей з адресом: він бачить, до кого він звертається.

Через який же великий фільтр своєї внутрішньої простоти, свого внутрішнього глибокого аналізу і самого себе, і речей, і тематики, він повинен пропустити образ і тематику для того, щоб просто й виразно донести цей образ до глядача, якому він хоче довести свою ідею!

Ось чому завжди, коли хочуть дуже просто зробити плакат і спрошують саму ідею, створюється каша, взагалі властива нашим плакатам останнього часу, тобто спрощенство в ідеї, спрощенство в підході, конструкція простоти, недосить глибокий аналіз ідеї для того, щоб її виразити. Це — велике лихо.

Будемо говорити прямо — в плакаті потрібна умовність образу.

В плакаті повинен бути умовний образ, не алегорія, звичайно, не дракони, не різні гідри тощо — це пережитки, дитячі хвороби минулого, з цим ми боролися і в 1917 р., з цим ми боролися й потім у нашій роботі і перемогли. Справа йде про умовність а не про алегорію. Це не надмірність жахів, не „гіййольність”, — це умовність образу сюжету, який підкоряється ідеї. Тільки така умовність нам потрібна.

Елемент плакатного мислення — емоціональність

образу. Не емоціональний образ у плакаті — нічого не вартий. Спокій, ретроспективність, ретроградність в образі не повинні бути в плакаті. Пристрасть — от що потрібне в плакаті, і тоді він буде себе виправдувати.

І завжди повинна бути приступність і така цілеспрямована ідейність, що вона не може по-різому тлумачитися, не може збуджувати різних неправильних трактувань.

От у якій мірі повинен бути проаналізований пла-кат, от в якій мірі плакатне мислення повинне бути чітким.

В роки громадянської війни я зробив плакат: „Чи за-писався ти добровільцем?“ На цьому плакаті червоно-армієць вказує пальцем, очі його дивляться просто на глядача і повертаються за ним. Я зібрал багато розмов з приводу цього плакату. Дехто мені казав, що, дивлячись на цей плакат, йм було сором не за-писатися добровольцем. Але я сам бачив і те, що на цьому плакаті було написано: „А ти... (тут йшла лайка) хліба дав?“ У такій реакції немає нічого дивного.

Інший приклад. В 1921 р., під час голоду на Волзі, я зробив плакат „Допоможи!“ Заду — на чорному фоні переламана колосина. Селяин кричить: „Допоможи!“ Реальність впливу цього плакату полягає в тому, що тільки в 1921 р., тільки під час голоду, тільки в той жахливий момент він міг впливати, а інакше він — зовсім непридатний. Він не побудований класово.

Потрібна реальність впливу. От де треба шукати головне, основне, і от де свій умовний образ художник повинен донести до глядача так, щоб цей образ цілком категорично на даний час впливав на рішучість людини, бо плакат викликає рішучість, і тільки рішуча людина повинна робити плакат.

Тепер стає цілком зрозумілим, в чому полягає реальність плакату. Мета його — агітація і пропагандистський вплив. Все, що не діє агітаційно, все, що не діє по-пропагандистському — це абсолютно нереальне і може не входити з меж видавництва.

Але висновки з приводу видавництв дуже сумні. Наші видавництва — і московське „Іскусство“, та частенько і українське „Мистецтво“ просто забули, що таке плакат. Плакат вони роблять, але головне забули: вони забули про силу агітаційного впливу і тільки відігруються і відписуються, роблять картинки на теми, та й все, вони не роблять справжніх агітаційно-пропагандистських творів. І от був плакат, і зник плакат.

Що ж, у нас зникли художники? Чи часу немає? Чи ми не можемо знайти тем для агітації, у нас не має змісту безперервної класової боротьби, чи, може, ми живемо на Тихому океані?

Та ми ж живемо повноцінним красивим життям, ми будемо нещадно боротися, коли це буде потрібно для захисту нашої батьківщини, і ми кожну хвилину створюємо зовсім нові, прекрасні образи нашої епохи. Чому ж ми плаката не намалюємо?

Прó плакат забули й художники, й видавництва. В погоні за, так званим, реалізмом, підмінивши зображеність натуралізмом, ставши на якісно дуже непереконливі позиційні точки, іноді чисто ілюстративного характеру, ми зовсім знекровили плакат, і немає чого дивуватися, що він став таким. Ми забули про специфіку плакату, про суть плакатного мислення, про те, що це — цілком особливий вид обдаровання, що це — спосіб зображеності, що це — ідейно напружена бурхлива пристрастна думка, політично загострена й склерована.

Звідси висновок: плакатист — людина, що специфічно мислить, веде й створює специфічні форми. Щоб ви-

ковати плакатиста, його треба вчити, йому треба допомагати, про нього треба дбати, йому треба створювати умови, в яких він міг би рости, міг би бути рухливим і знати життя.

З цього положення треба зробити практичний висновок. Я думаю, що ми практично знайдемо спосіб зробити плакатиста рухливим, зробити його людиною сьогоднішнього дня, підносячи його культурний і загально-політичний розвиток.

Я думаю, що ми доб'ємося цього, запроваджуючи якісні конкурси, якісні премії, командириуючи плакатиста в животворне життя. Тільки з цього можна починати. Не в видавництві „Іскусство“ або „Мистецтво“ твориться це прекрасне життя. Вимагати дбання про плакатиста — це не тільки наше право, але і обов'язок. Дбати про нього видавництва зобов'язані, покликані.

Про Форму плакату

Що таке плакат, як він виражаеться? Звичайно, він виражає людську думку, це цілком зрозуміло. Навіть більше, — він виражає думку держави, думку партії. Це було, є і буде в плакаті. Плакат був би непотрібний нікому, якби він не виражав ідей партії, ідей держави, найвищих ідей прогресивного людства.

Форма, наскічна щоєюдею, повинна знайти найбільш лаконічний вираз. Звідси — плакат. Він повинен бути кідкій, мальовничий, лаконічний, він повинен моментально скоплюватися. Він повинен перемагати міський рух і шум. Для цього потрібний цілком особливий лаконізм, але не лаконізм трюку, на який дуже багаті західноєвропейські плакати.

В клубному плакаті, наприклад, і рух інший, інші взаємовідношення, довше розглядування. Але чому клубний плакат повинен бути картиною, — незрозуміло. Чому він повинен бути ілюстрацією, констатуванням факту, милою й простою, безтурботною, а не агітаційно-пропагандистською справою? Я цього не розумію. Значить, форму клубного плакату ми не збагнули цілком, ми її підмінюємо, бо не знаємо, яким повинен бути клубний плакат, що він повинен являти.

Експеримент — от що тепер потрібне в формі. Отже, форми поза сюжетом, поза темою немає.

11 березня 1931 р. партія в своєму рішенні відмічає все те значення, яке вона надає образотворчій агітації і пропаганді. І вона робить це в епоху соціалістичної індустриалізації і колективізації. Отже, цим вона підкреслює, що надає плакатові дуже великої уваги.

Чи відповіли видавництва або художники на цей заклик? Якщо я буду чесний, я повинен сказати — так, ми старалися відповісти, може, навіть дуже старалися, але сповна ми не відповіли.

В той час як у нас є такий заклик, ми сидимо й чекаємо, що хтось прийде і вирішить за нас. Доки ж ми будемо сидіти?

Форма нашого плакату нейтралізувалася, спинилася; всупереч тому, що все тече, все змінюється, вона не тече і не змінюється, а сидить, наче та бабуся, на одному місці.

Форма без шукань, без прямо поставлених завдань, обов'язкових для нас, нічого не варта. Наслідницькі плакати, які розвивають певні форми, те, що звуться „школою“, — це неправильний шлях.

Кожний творець, кожний художник повинен сам шукати свої шляхи. Ніяких шкіл і шкілок! Важливо, щоб кожний художник відчував себе творцем. Не можна його спиняти, щоб він почував себе чиновником. Він повинен підняти голову і творити. Не тво-

¹ Редакція вважає спірним це твердження автора, думаючи, що може існувати школа радянського плакату.

рець той, хто не розуміє, що творити треба. Форма, яка не зважає на глядача, яка втратила спорідненість з народом, — така форма — ні до чого, нікому не потрібна. Форма без адресу до глядача — теж зовсім не потрібна.

Плакатист повинен бачити, до кого він звертається, з ким він говорить і для кого працює. Він працює для того, щоб виконати найбільше завдання життя — показати класову боротьбу, дати таку сюжетику, яка б захопила і повела б людину навіть на смерть.

Кілька слів про фотомонтаж

Фотомонтаж існував давно, мабуть з тих часів, коли з'явилася фотографія. Є відміна між фотомонтажем Хартфільда і фотомонтажем Клуциса і ін. Відміна між ними та, що перший працює матеріалом фотографії, змінюючи її, а другий працює матеріалом малюнку, тобто малюнок у даному випадку полягає в ножицях. Він обрізує абриси і наліплює, а перший змінює фотографічні відношення.

Фотомонтажні плакати останнього часу робляться замість ножиць олівцем, а замість фотографії там — фотографія тут. Ну, яка ж відміна? Якщо стати на цей шлях, — буде дуже важко, тобто стати на нього легко, але видратитися з нього потім дуже важко.

Мене часто запитують, чи треба деформувати природу. Так, її треба деформувати. Як же можна не деформувати природу? Раз ти комуніст, значить, повинен деформувати. Що ж, так і лишати природу, як вона є, як вона тече? Ні, ми так її деформуємо, що вона „пишатиме“. От я проїжджаю по Києву, бачив Дніпро — він уже в граніт одягнутий. Це ж Дніпро, що „до середини його рідко який птах долетить“, а тепер він уже закутий у граніт. Отже, деформація потрібна, але є різна деформація. Деформація природи виразна, цілком чітка, ідейно переконана, ідейно скроверена, як така — потрібна і необхідна, а ось те, що деформують люді, — це, звичайно, безпліддя, це одвертій результат найдрібнішого міщанства, а міщанство треба виганяти з нашого життя. Дрібне міщанство треба виганяти всіма засобами, бо у нас нові форми, бо у нас нове життя, бо мистецтво у нас зовсім інше, вічно змінне, вічно палке, вічно певно направлене, мистецтво, яке дійде до найпрекрасніших форм, у чому я глибоко переконаний.

Про лозунг і орнамент

Перед тим як говорити про плакатну композицію, треба сказати про лозунговий плакат. Я вважаю, що ілюстративний лозунг, афіша, тощо — один з найскладніших видів плакату. Досі у нас не тільки рецептів у цій галузі немає, а немає навіть видів цього роду плакатів. Ось чому ми торуємо тут цілком нові шляхи.

Чому мене так цікавить це питання? Тому, що я, персонально, як графік, вважаю, що кожний плакатист-художник зобов'язаний вміти писати букви. Той не графік, хто не вміє писати букви. Композиційне завдання при писанні букв — річ дуже тонка. РОСТ'ївці це прекрасно знають.

Але це — одна сторона, а друга, — коли ж, нарешті буде створений радянський орнамент, коли ж він побачить світ, коли ж він буде тим справді радянським, соціалістичним за змістом орнаментом, який спирається на національну форму? Дерево вчорашиного дня на орнаменті українському, російському — це одне, а дерево на орнаменті сьогоднішнього плакату — зовсім інше. Тут інакше птахи розміщені, інакше рухаються, летять, тут і фізкультура, і спорт, і танки, і червоноарміець і ін.



B. Савін і K. Бульдін. Плакат. 1934.

Ми створили радянський шрифт, прямий, цілком чіткий. Але після цього ми нічого не зробили. Ми вдарилися в освоєння минулого і повторюємо знайоме, міліон разів повторене. Треба робити новий шрифт. Шрифт повинен бути скомпонований, повинен бути так само лаконічний, як лаконічна сама природа.

Про композицію

Я ніколи не спробую зробити для вулиці не сконцентрований в собі плакат. Чим більше все буде сконцентроване до одного центра, чим більше це буде паралельно, вертикально побудоване, тим сильніше воюю буде впливати. Тільки побудоване концентровано, всередині, тільки це впливає в шумі й гармонії вулиці і в її русі і тоді, коли рухається сам глядач.

Інша річ — рухомі плакати, що наприклад, вішаються на трамвай. Якщо ви тут зробите форму сконцентровану, ніякого впливу не буде. Не можна навіть буде роздивитися. В даному випадку потрібна динамічно-експансічна форма, бо око навіть в останній момент може скопити якийнебудь гострий кусок.

Коли я говорю про адрес людей, я говорю не тільки про їх психологічний стан, я не говорю також тільки про їх розумовий рівень. Ні, я говорю навіть і про

те, коли саме людина може більше помітити, більше реагувати на агітацію і пропаганду: чи коли вона вранці йде на роботу, чи коли вона ввечері йде додому, чи, нарешті, коли вона працює вдень. Це теж має дуже велике значення, це теж питання про композиційний адрес, бо для ранкової композиції потрібне одне, а для вечора потрібне зовсім інше, спокійніше, — людина ввечері, йдучи з роботи, почуває себе вільно.

Треба також брати на увагу місце (наприклад, парк культури, парк відпочинку, вулицю, виставку, клуб), широту місця (село, місто), динаміку (наприклад, рух поїзда). Дуже велике значення мають почуття міри, почутия ритму, почутия відношення і композиції. Мені здається, що в плакаті, в композиційному його зародку, в пізнаваність образу і, навпаки, несподіваність відіграють колosalну роль.

Що таке відізнаваність? От, наприклад, образ буржуя — якщо він в певний час, на певному місці впливає на людей, — користується ним, але коли його гранатометна сила вже не діє, коли він виснажився — віженість його. Пам'ятаєте, як сказав товариш Сталін, — досить нам показувати таких куркулів, куркулі є і інші? Справді, ви пам'ятаєте, як куркуля маливали: якась жилетка, лайлюжок, жахливі зуби тощо? Цей образ не тільки сам себе виснажив, бо переріс якісно, але й кількісно змінився. Отже, плакатист повинен зважати і на кількість образів, які проходили перед ним. Плакатист повинен добре знати, що саме споживається і як споживається, повинен стежити за глядачем. Якщо його продукція споживається, як мольєрівський образ, тисячі разів, — будь ласка, повторюйте ї; коли ж це — як той петрушка, що тисячі разів повторювався і вже всім набриднув, — треба перестати використовувати цей образ.

Отже, треба завжди додержувати правила відізнаваності.

Про творчі командировки

Дуже важлива річ для нас, плакатистів, командировки, творчі командировки. Вони потрібні для того, щоб пристосувати велику кількість нарисів, запасів, бо іноді плакат доводиться робити за ніч або за три дні. Для цього потрібне знання предмету з макси-

мальною точністю, а для цього треба знати, що саме ви можете на цьому плакаті дати. Для цього потрібне вміння, великий темперамент, а головне — для цього треба бути підготовленим всіма способами. Іноді кажуть: „ви ж це за один день зробили“. Егеж, ти підій та зроби за один день! За один день можна зробити тільки в тому випадку, коли ти або цілковитий нахаба, або гарний майстер.

Я вже писав про рухливість художника і тепер кажу, що художникові потрібні командировки, він повинен по змозі все знати, але через те, що він всього знати не може, він повинен знати по специфіці, по спеціальності те, що йому треба. І вже покликаний до того, щоб зробити плакат, він може зробити його за один день з усією напруженістю, з усією пристрасністю і з усією майстерністю, яка в нього є, бо речі поза майстерністю не буде. Мова йде про композиційне накопичення.

* * *

Чи пессимістично я дивлюся на майбутнє плакату?

Плакатист, який все життя працював над плакатом, який і тепер робить плакат, навряд чи сказав би, що плакат — справа безнадійна. Треба сказати, що плакат — не тільки вид мистецтва, але це специфічний, довго виношуваний, дорогий вид мистецтва, що він близкавично діє, що це продукція, а не продукування і репродуктування речей, що він повинен дійти до кожної людини, до кожного глядача. Це — картина, це — те, чим художник розмовляє з глядачем. І картина ця однакова в усіх своїх 100.000 екземплярів.

Ми повинні добиватись однomanітності в цій справі, щоб це була продукція, а не репродукція, щоб це кляте для нас слово „репродукція“ було раз назавжди для нас виключено. Ми повинні мислити, думати про фарби, як вони будуть розміщені. Ми повинні в цьому допомагати видавництву, а воно повинне нам допомагати. В цьому комплексі ми повинні створити таке чудесне, прекрасне мистецтво, щоб кожний аркуш буде рівноцінним. Треба, щоб це було прекрасно зроблено, і тоді ніхто не скаже, що це — сумнівний вид мистецтва.

Д. Моор

Заслужений діяч мистецтв,
доктор мистецтвознавчих наук

Шляхи розвитку радянського плакату на Україні

Велика Жовтнева соціалістична революція. Молода Радянська республіка була у вогненному кільці зовнішніх і внутрішніх ворогів. Треба було мобілізувати всі сили трудового народу на відсіч ворогам. У цих умовах політичний плакат набирає особливого значення і особливої сили.

Як і перед літературою, перед всім мистецтвом, перед плакатом також стояла велика робота у будівництві нового соціалістичного суспільства.

Ще в 1905 р. у статті „Партійна організація і партійна література“ В. І. Ленін вказував:

„У противагу буржуазним звичаям, у противагу буржуазній підприємницькій крамарській пресі, у противагу буржуазному літературному кар'єризму, і індивідуалізму, „панському анархізму“ і гонитві за наживою, — соціалістичний пролетаріат повинен висунути принцип партійної літератури, розвинути

цей принцип і провести його в життя в якомога повнішій і ціліснішій формі“.

Далі Володимир Ілліч роз'яснює, що принцип партійної літератури полягає „не тільки в тому, що для соціалістичного пролетаріату літературна справа не може бути знаряддям наживи осіб або груп, вона не може бути взагалі індивідуальною справою, незалежною від загальнопролетарської справи... Літературна справа повинна стати частиною загальнопролетарської справи...“

Цей принцип партійності літератури, партійності мистецтва ставив перед плакатом, перед майстрами плакату зовсім нові, принципіально відмінні завдання.

Дуже небагатьом дореволюційним плакатам ці завдання були посильні. Радянський революційний плакат вимагав не тільки нового змісту, а і відповідної йому цілком нової форми.



П. Горілій. Плакат. 1933.

Виховані на буржуазному рекламному плакаті художники намагались звичними для них способами передати нову тематику. Характерні для дореволюційних кіноплакатів піднесений алгоризм, туманна символіка механічно перекочували в революційний плакат. Через це тема, зміст плакату ставали абстрактними, замкнутими, мало зрозумілими народні маси. Представником такого мистецтва був Апсіт. Крилатий кінь (плакат „Пролетарі всіх країн, єднайтесь!“), дракон капіталу (плакат „Інтернаціонал“), символіка плакату „Помста царям“ були туманні, чужі для того глядача, до якого плакат звертався.

Навіть такий політично-чутливий революційний художник як Дмитро Стажеевич Моор, заслуги якого в розвитку радянського плакату дуже великі, спочатку не міг звільнитися від тягарю старих способів і засобів зображення.

Важко сказати, хто на Україні був послідовником Апсіта в перші роки радянської влади, бо більшість виданих за роки громадянської війни на Україні плакатів не має підписів, але зацілілі зразки свідчать, що і в Києві, і в Одесі алегоричне трактування теми було властиве багатьом художникам.

Найпередовіші художники, як от Моор, Черемних, Дені і ін., розуміли, що радянський плакат вимагає нових засобів, нових художніх методів і насамперед — відходу від абстракції, вимагає конкретизації теми, реальності образів.

Першим таким радянським плакатом був плакат Д. Моора „Чи записався ти добровільцем?“, який на

свій час відіграв велику роль і викликав безліч наслідувань. Цілком конкретно поставлена тема, реалістичне трактування образу людини і індустріального фону, лаконічна, динамічна, дійова композиція і правильно обраний типаж забезпечили успіх плакату. Тут вперше були знайдені елементи справді радянського плакату.

Найбільшого розвитку в епоху громадянської війни плакат досягнув до 1920 р. До цього часу належить поява ряду плакатів, присвячених боротьбі проти Брангеля, проти польських панів, появи „вікон сатири РОСТА“, в роботі яких велику роль відіграв такий майстер плакату, як Володимир Маяковський, значення і художню спадщину якого радянські художники оцінили ще в недостатній мірі.

Маяковський був одним з перших художників, які одразу після Великої Жовтневої соціалістичної революції віддали свій талант служінню народові. Вже в 1917 р. він разом з художником Радаковим на доручення Максима Горького створює плакати-лубки: „Забутливий Микола“, „Царювання Миколи Останнього“ і ін., схвалені великим пролетарським письменником.

Маяковський, як ні один художник, у своїй графічній роботі використовував справжній народний лубок, фольклор, і досвід його треба було б засвоїти радянським художникам України, що мало вивчають образотворчий і усній фольклор свого народу, мало працюють над національною формою своїх творів.

„Вікна сатири РОСТА“ увійшли в історію радян-

ського плакату, як один з блискучих її етапів. Досить згадати їх дійовість, оперативність, їх високе революційне горіння.

«Вікна РОСТА» були дуже поширені по всій країні: у Харкові був „УКРРОСТА“, в Одесі — „ЮГ-РОСТА“; вони мали відділи в Києві і по інших містах України. У них працювали видатні письменники, як Едуард Багрицький, такі художники як Страхов, Хвостов, Крюков, Фікс. За прикладом Маяковського Страхов у 1921 р. з доручення політуправління Харківського військового округу створює ілюстровану „Абетку революції“.

Причину такого розквіту плакатного мистецтва слід шукати не тільки в умовах часу, який вимагав швидкого, гострого реагування на події, а і в самій специфіці цього мистецтва. Якщо Шевченко вбачав у гравюрі найдемократичніше мистецтво, то плакат — безумовно найдемократичніший жанр графіки.

Успіх плакатів був визначений їх народністю, тим, що вони виражали надії й прагнення народних мас, керованих більшовицькою партією, тим, що вони розглядали й розіннювали події, виходячи з народних інтересів.

Розвиток плакату йшов швидшими темпами, ніж інших видів образотворчого мистецтва тому, що в цій галузі виявилася організуюча роль більшовицької партії, яка приділяла велику увагу створенню агітаційного мистецтва.

Створене партією плакатне мистецтво періоду громадянської війни було великим мистецтвом, яке визнавали навіть вороги. У коментарях до ХХV тому творів В. І. Леніна (вид. III, ст. 537) опублікована цитата з білогвардійської газети „Россія“ (29 листопада 1919 р.).

„Нема, здається, галузі життя, події, явища, моменту, які б не були використані більшовиками з метою впливу на свідомість прихильників і ворогів. До справи агітації і пропаганди безпосередньо докладають свого хисту і сил всі вожді і керівники більшовизму, але, крім того, залучені й не аби які таланти з письменників, поетів, акторів, музикантів, співаків, художників, скульпторів... „Вулиці, паркани, стіни, роги будинків, шибки магазинів і трамваїв, вокзали по всіх сөдських містах трохи не поспіль заклеені всілякими радянськими газетами, номерами спеціальної стінної газети, плакатами, лозунгами і т. д. Треба віддати справедливість, не примененчуючи сили ворога, газети від рядка до рядка пройняті одним тоном пропаганди, повні енергії і запалу, плакати мальовничі, образні, влучні і дотепні, відозві палкі, лозуги і цитати (особливо з промов нового все-російського старости Калініна) карбовані і яскраві“.

Основні завоювання плакату цього періоду зводились до того, що він був реалістичний своїм образом, виразний у малюнку і кольору, політично дуже гострий і дохідливий до широких мас трудящих.

Але не слід думати, що всі художники одразу стали на реалістичні позиції, що вони не підпали різноманітним, на той час дуже поширеним формалістичним впливам.

Творчість Лебедєва досить відома. Абстраговані кольорові плями, на яких будував свої плакати Лебедев, були незрозумілі масам та й взагалі людям з здоровим розумом. У конструктивізмі шукав нових шляхів український художник В. Єрмілов. Але цей шлях відвідав його з правильної лінії. Його плакати не мають одного з головних елементів художнього твору — здатності емоціонально впливати на глядача.

Зазнавав формалістичних впливів і такий видатний

український плакатист як Страхов, на плакатній творчості якого відбився вплив Анненкова з властивою тому деформацією форм, успадкованою від кубізму.

У ці ж роки відбудівного періоду ряд українських художників підпадає під вплив буржуазно-націоналістичних художників, які шукали джерел національного мистецтва в Візантії V — VI століть і орієнтували вчитися не у братської Радянської Росії, кровно звязаної з трудовою Україною, а у ідейно чужого буржуазного мистецтва Західу.

Це привело до вищуканої стилізації типажу під візантійські ікони, стилізації орнаменту і шрифті, намагання наблизити його до латинського і зробити несхожим з російським. У цей період поширюються буржуазно-націоналістичні теорії „самобутності“, „єдиного потоку українського мистецтва, в основі якого лежить стихія українського села“; виявляються тенденції в радянських умовах реставрувати мистецтво українського середньовіччя.

Реакційність цих буржуазно-націоналістичних виявів гальмувала розвиток соціалістичного мистецтва, зокрема плакату, що особливо зазнавав благотворного впливу художників Радянської Росії.

Тим більша в розвитку радянського плакату на Україні роль Страхова, що, подолавши деякі формалістичні захоплення, твердо стає на шлях реалістичного плакату і дає в 1924 р. один з найкращих зразків радянського плакату — плакат, присвячений смерті Леніна.

Максимальна лаконічність, строгость образу, композиції, кольору — були синтезом площинного вирішення плакату. Цей плакат знайшов багатьох наслідувачів і за межами України і, особливо, на Україні.

Але вже в наступному плакаті Страхов шукає нових шляхів, нових зображенільних засобів — нової форми.

Скульптор — освітою, він прагне до об'ємності форм. Це залежить від бажання виявити ідею плакату не через умовні маски плакату перших років, а через психологічно глибоко осмислене трактування типового образу людини. Страхов розуміє, що в центрі уваги радянського мистецтва повинна бути людина. Він вперто шукає типаж радянських людей, що можуть репрезентувати, уособлювати радянський лад.

Він його знаходить у плакатах „Навстречу к мирному Октябрю“, „8 березня — день розкріпачення жінки“, „Не сдадим дела Ленина“, „Дніпрельстан збудовано“ і особливо в плакаті „Реальність наших планів — це ми з вами“, де поруч з загальними типовими образами робітника і селянина, робітниці і червоноармійця, юнака і дитини він дає конкретні образи М. Горького, акад. Карпінського, а в центрі, що об'єднує всіх цих людей, образ вождя народів — товариша Сталіна.

Цей тип плакату теж мав своїх прихильників, які, правда, вище над епігонство не підносились. До них можна віднести плакати худ. Старчевського і ін. Одночасно з Страховим у цей період над плакатом працюють Маренков, Александров, Міщенко. Пізніше починають Шавікін, Азовський, Фрідкін, Л. Каплан.

У галузі сатиричного і рекламного плакату працюють Фрідкін і Каплан, що одночасно беруть участь у гумористичному журналі „Червоний перець“. На виробничі теми — зокрема про Донбас, про транспорт робить плакати Шавікін.

Одночасно з'являється величезна кількість безбарвних, позбавлених смаку, поганих натуралістичних картинок, які видаються за плакати, безліч ремісницьких фотомонтажів тощо.

Плакати видаються рядом видавництв: Державним видавництвом України, „Книгоспілкою“, „Пролетарієм“ і ін. Різnobійність, відсутність единого центру

послаблюють керівництво випуском картино-плакатної продукції. Отже, постанова ЦК ВКП(б) про картино-плакатну продукцію від 11 березня 1931 р. стосувалася не тільки перелічених у цій постанові видавництв, а і видавництв України.

Саме тоді як єдиний центр випуску плакатів, образотворчої продукції організується видавництво „Мистецтво“. Організація такого видавництва дозволяла краще керувати і контролювати роботу по створенню агітплакатів.

Постанова ЦК ВКП(б) відіграла велику роль у мобілізації художників на активну участь у створенні плакату. З'являється ряд таких плакатистів, як Савін, Горілій, Белопольський, Вовченко, Дерегус і ін.

Основні завдання плакатистів зводяться до створення індустріального і сільськогосподарського плакату, що пропагандує досвід соціалістичного будівництва. Центральним питанням, яке хвилює художників, стає питання про принципи вирішення пропагандистського плакату, про позитивний образ плакату.

В ті часи деякі художники, неправильно протиставлячи агітацію пропаганді, висловлювали шкідливу теорію про нездатність плакату служити цілям пропаганди, про потребу для цього більш монументальних видів мистецтва, а звісі — теорію відмінання плакату, теорію, яка вважає плакат „другорядним“ видом мистецтва.

З цього погляду характерна заява одного видатного українського майстра плакату:

„Плакат „у звичайному розумінні“ для мене став тісною формою в зв'язку з тими величезними завданнями, що стоять перед радянським мистецтвом на даному етапі соціалістичного будівництва. Чи не свідчить таке переконання, що передо мною стала потреба, виходячи з своїх творчих можливостей, перейти до складніших форм мистецтва, перейти до розв'язання величезних, монументальних завдань у галузі живопису і скульптури?“

Діалектика подій, які розгортаються в нашій країні, вимагає глибшого проникнення в їх зміст, і агітаційний плакат поступово перестає виконувати роль найактивнішої форми образотворчої мови. Повстає потреба в складніших формах мистецтва і глибшому трактуванні...“

Дуже сумно наводити ці слова, сказані художником, який 15 років життя і творчості віддав саме плакатному мистецтву і не зміг правильно розібратися в вимогах до плакату на новому етапі соціалістичного будівництва.

Саме цим нерозумінням завдань агітаційно-пропагандистського плакату слід пояснити той факт, що за останні роки від роботи над плакатом відійшли такі художники як Страхов, Хвостов, Шовкуненко, Касіян, Мучник, Горілій, Каплан, Аверін і ін.

Характерно, що і на Україні, як і в РРФСР, за 1933—1934 рр. немає плакатів, які цікаво розв'язували б тему ударництва і соціалістичного змагання, що на Україні немає гострих, оригінальних плакатів, присвячених селу.

Це пояснюється ослабленням зв'язку художників з життям, а тому часто ремесельником, еклектичним, натуралистичним підходом до вирішення плакату. Відсутність високих вимог у видавництві приводила часто до звичайного копіювання відомих зразків, що стали плакатними штампами. Лише небагато хто з художників (Савін, Горілій, Карповський і ін.) шукали нових шляхів, нових засобів зображення.

Мало компетентне керівництво образотворчого сектору видавництва „Мистецтво“ (1935—1938 рр.) боялось новаторства, боялось свіжої, гострої думки. Тільки цим можна пояснити, що в ці роки майже



П. Горілій. Плакат. 1937.

зовсім зник сатиричний плакат, плакат-лубок, фотомонтажний плакат тощо.

Така практика не могла сприяти розвиткові у художників прагнень до новаторства, до творчих шукань. Навпаки, це розкладало деяких художників-плакатистів. Наслідки цієї практики позначаються ще й тепер.

Було б величезним наклепом на радянських художників твердити, що їх політична чуйність притупилася, що вони, мовляв, відірвані від життя. Навпаки, участь художників свою продукцією у передвиборчих кампаніях і особливо в подіях, зв'язаних з визволенням Західної України від гніту польських панів, показала велику політичну, творчу активність українських художників. Серед творів їх за цей час є ряд цікавих праць. Але багато праць зроблено по-ремісницькому, немало є просто копій вже відомих плакатів.

У зв'язку з історичними подіями визволення трудового народу Західної України видавництво випадло 22 плакати, зроблені 15 художниками. Це свідчить про політичну і творчу активність художників. Дехто з них самі приносили свої плакати. На деяких з плакатів, наприклад, худ. З. Толкачова, — печать глибокої схильованості і, висловлюючись терміном Маяковського, машинної швидкості. Від цього плакату повіяло гарячим диханням плакатів часів громадянської війни. Так нестримно мчали в 1920 р. коні будьонівської армії, переслідуючи хвалюватих панів, — так вони мчали й тепер. Хоч у плакаті є дефекти, але він зроблений думкою, почуттями, нервами художника.



**ПРИВІТ БІЙЦЯМ-ПРИКОРДОННИКАМ,
ЗІРКИМ ВАРТОВИМ
РАДЯНСЬКИХ КОРДОНІВ!**

M. Хазановський. Плакат. 1936.

Свіжий, цікавий плакат молодого художника Тітова „Дождалися правди“. Він простий малюнком, кольором, композицією. Психологічно гостре трактування образів старої жінки і дітей справляє враження. Таке враження справляють малюнки Кольвіц, Стейнлена, у яких, звичайно, більша майстерність, але той же підхід до вирішення.

Динамічні, експресивні і досить високої культури плакати Крюкова (про пильність — погано скомпонований текст), Стоянова, Тітова й Хазановського про вибори.

Інші плакати — дуже посередні, часто примітивні або, ще гірше, просто — копії.

Візьмімо плакат Бе-ша „Знищимо націоналістичну погань“. Хто не знає, скільки разів використовувався в плакаті червоний стиснутий кулак! Досить подивитися на старий відомий плакат німецьких спартаківців, щоб переконатися, що кулак цей запозичено саме звідти.

Або лубок Агніта „Погане дерево не зрубуй, а викорчуй“. Зрозуміло, що й дерево, і погань на ньому, і рука взяті з давнього відомого лубка Д. С. Моора перших років громадянської війни.

Або візьмімо плакат Бе-ша і Розенберга „Не чекали“. Всі пам'ятають, знають і люблять картину Репіна „Не ждали“. І от — чого простіше: береться композиція картини, та ж обстановка, механічно підставляються інші фігури — і плакат готовий. „Але чи може виграти з такого зіставлення плакат, коли за-

містъ дружини засланого, яка користується симпатією глядача, стойть польський офіцер, замість портрета Шевченка — портрет панського предка і т. д.

Не заперечуємо — готова форма полегшила художникам працю над плакатом. Але ж треба шукати не легкої праці, а переконливості, оригінальності, свіжості художнього твору. Механічний підхід у роботі над плакатом недозволений.

Ряд сатиричних плакатів — не що інше, як збільшені і пофарбовані газетні малюнки.

Газетний малюнок худ. Резніченка „Так було, так є, так буде“, перенесений, переведений навіть у більший розмір, — плакатом стати не може. Зроблений за зразком сатиричного плакату Кукриніксів, присвяченого невдалим японським воякам, він поступається перед ним в гостроті графічної думки, композиційній лаконічності і переконливості кольору. Це просто підфарбований газетний малюнок.

Ряд плакатів Агніта „На лопату та за хату“, М. Х. — „Скинули шляхи криваву корону“ — примітивні за роз'язаннями, за засобами зображення — це набридлі штампи. Можна було б навести ще багато прикладів штампів: плакат Сліпченка „Справжній господар світу — пролетаріат“ (традиційна фігура робітника, що одмахується рукою), Тітова „Не давати втягнути в конфлікт“ (з снарядом — символом війни) і ін.

Треба оголосити рішучу боротьбу штампам у плацатному мистецтві. З штампом ведеться жорстока боротьба в літературі, в театрі, але чомусь у плацаті на нього дивляться поблажливо. Штамп цей не має нічого спільногого з плацатною умовністю, за якою люблять приховуватися лінії художники. Легше брати готовенькі, ніж створювати нове.

Цілком уже недозволенні факти одвертого копіювання.

Ось плакат Бронфмана „Великій державі — могутній флот“. Не говорячи вже про те, що військові кораблі змальовані неправильно, взагалі цей плакат — копія московського плакату, який вийшов торік. Повстає питання: чому такий плакат замовляється Бронфману, а не Мучнику, наприклад, або іншому, хто знає флот, вміє писати марину? Одна з основних хиб у тому їй полягає, що плакати замовляються часто випадково, без уваги до індивідуальних здібностей і можливостей художника. Поки це не буде ліквідовано, ми не матимемо високоякісного плацату.

Другий приклад копіювання — плацат Цибульніка і Вайнреба „Хай живе вільна радянська жінка“. Змінити у відомій картині Г. Шегала тип жінки на трибуни — не є творча робота.

Особливо показовий, в негативному розумінні, плацат Сліпченка і Хазановського „Не забувайте нас, в'язнів капіталу“. Перевернуті фігури жінки у відомому першотравневому плацаті так, щоб вона була не в правому куті, а в лівому, щоб замість жінки був чоловік — не складне завдання. Але чи варт користуватися такими методами художникам, які можуть, мають всі дані, створити свій оригінальний плацат?

Я тому приділяю таку велику увагу цим, м'яко кажучи, копіям і штампам, що вони розкладають художників, ведуть їх на легкий шлях байдужого ремісництва. Треба покінчити з такими явищами, і звичайно, видавництву тут належить вирішальна роль.

Багато хто подумає: інваже видавництво, українські художники не створили нічого цікавого, нічого гідного позитивної оцінки?

Звичайно, такі плацати є. До них насамперед належить плацат Савіна (1938), присвячений жіночому дню, Карповського — „Если завтра война“ і ін.

Серед деяких художників існує шкідлива теорійка що не можна без краю відкривати в плацаті Америки,

що, мовляв, чого від нас вимагають оригінальності, новини, коли це неможливо. Ця дуже шкідлива теорійка приховує найвідсталіші погляди людей, які тільки випадково звуть себе художниками. Вона походить з іншої політично-реакційної, ворожої нам теорії про те, що тепер, мовляв, не період громадянської боротьби, коли були найбільше напруження, найбільша активність народних сил і коли плакатне мистецтво розквітло найвищіше. Ця ворожа теорійка, по суті, хоч і в іншій формі, модифікує думку про відмінання плакату в наш час. Не говорячи вже, що художник тільки той і тільки тоді художник, коли розв'язує в кожному творі якісні творчі завдання, ці дуже шкідливі твердження і практика не мають під собою ніяких підстав. Практика кращих радянських плакатистів заперечує цю теорійку.

Кожний етап соціалістичного будівництва вносив свою зміни в плакат, породжував новий вид, тип плакату, нову форму. Величезне напруження народної волі в роки побудування соціалізму, великі перемоги нашої країни під проводом більшовицької партії — величина Сталінська Конституція, розквіт матеріальних і культурних сил всіх народів СРСР породили новий тип плакату — урочисто-декоративний. Недарма слідом за Лівановою, яка перша дала такий плакат до виборів у Верховну Раду, по всіх республіках з'являються численні копії і варіації. Були вони і в видавництві „Мистецтво“. Взяти хочби плакат Бе-ша і Розенберга „24 березня — вибори в Верховну Раду“ і ін.

З цього погляду цікава поява плакату-портрету. От плакат-портрет товариша Сталіна роботи худ. Карповського. Якби не деяка фотографічність портрету, мало пов'язана з орнаментом, якби в цьому плакаті творчо цікавше трактувалось образ товариша Сталіна, гармонічно пов'язуючись з рамкою орнаменту, цей плакат набагато б виграв. Але і в такому вигляді він цікавий для художників з погляду знайдених шляхів до створення нового типу плакату, породженого в наші дні.

Виданий до 8 березня 1938 р. плакат худ. Савіна цікавий не тільки тим, що подає вдалий типаж, що знайдено композиційне вирішення, а й тим, що він живописний. Савін шукає шляхів для зображення засобів впливу плакату і в цьому плакаті вдало використовує свою силу живописця.

Наводячи кілька зразків, я хочу підкреслити, що наші художники мало шукають, мало творчо рисують.

Згадується опублікована Сергієм Герасимовим розмова з товарищем Молотовим. Товариш Молотов говорив саме про те, що художники мало творчо шукають, і звертав увагу, чому не використовують соціалістичну романтику, соціалістичну символіку, основану на реалістичному методі творчості.

Ці зауваження являють величезний інтерес і для плакатистів.

Кожний знає, які символічні були плакати перших років громадянської війни (дракони, крилаті коні, міфи). Цілком правильно радянські художники відмовилися від старої буржуазної ідеалістичної символіки, механічно в той час перенесеної у радянський плакат. Уся ця ідеалістична луска була інерозуміла народним масам, була їм чужа.

Але чому у нас тепер прийнято вважати, що взагалі символіки не можна приспівати в плакаті. Як і всяке мистецтво, плакат повинен користуватися художніми образами. Чого ж йому не можна користуватися революційною соціалістичною символікою?

Майже те саме з соціалістичною романтикою.

Буржуазна символіка і романтика вели до ідеалістичної абстракції, відводили від реального життя, від життєвих інтересів, від класової боротьби.



B. Крюков. Плакат. 1939.

Але наша соціалістична романтика — реалістична, як реалістичні були мрії Лейіна про електрифікацію країни, як реалістичні були плани пересадити селянина з соки на трактор, мрії і плани, здійснені в наші дні під проводом великого Сталіна.

Більшовики повинні мріяти, — говорив Володимир Ілліч. Особливо це стосується радянських плакатистів, які засобами свого мистецтва повинні зазирати вперед, повинні пропагандувати в масах паростки нового в нашому житті, повинні показувати не тільки наше сьогодні, а й наше завтра. Радянський плакатист повинен для цього гостро відчувати нове, повинен сам бути новатором, якщо хочете, — більшовицьким романтиком, — без цього не може бути радянського плакатиста.

У нас же символіки і романтики страшенно бояться. Це боязнь, своєрідна перестраховка, думка, якби чого не сталося, відімінає від плакату сильні засоби художнього впливу на маси.

Поруч реалізації дуже цінних вказівок товариша Молотова, поруч зображення зображення зображення засобів за рахунок соціалістичної символіки і соціалістичної романтики, треба повести рішучу боротьбу проти натурализму в плакаті, проти байдужої, анемічної ілюстративності. Можна було б навести багато прикладів такої продукції видавництва. Взяти хочби не-цикавий плакат тов. Грінца на тему про весняну сівбу, який являє погано пофарбовану копію з фото.

Позуючий статичний образ колгоспника не в'яжеться з образами реальних, живих, енергійних колгоспників — стахановців соціалістичних полів. А образ людини вирішує якість плакату.

Говорячи про творчі шукання, ми повинні спинитися на проблемі плакатних жанрів. За останні роки зузвісілося коло цих жанрів, яке в роки громадянської війни було ширше.

Зовсім зник плакат-лубок. За два роки видавництво випустило всього один, досить пристойний фотомонтажний плакат до дня преси — тов. Лішко, тоді, як досвід Хартфільда свідчить про велике значення й вплив гарного фотомонтажного плакату. На невисокому рівні стоїть, відміно від РРФСР, сатиричний плакат. Вище збільшеної і пофарбованої газетної карикатури він не піднімається. Проте, на Україні є кадри, які при відповідній увазі могли бы піднести цей жанр плакату: у Харкові — Л. Каплан, Щеглов, Карповський, у Києві — Бе-ша, Агніт, Козюренко, Заруба, Литвиненко, у Львові — талановитий карикатурист Парецький і ін.

Завдання ілюстрування Короткого курсу історії партії, яке вирішує тепер радянські художники, цілком природно наштовхує на потребу включення плакату в справу пропаганди цього історичного документа.

Якщо велике виховне значення мають пропагандистські статті, то не менш цінне, а може й ще цінніше для допомоги в оволодінні маркс-ленінсько-сталінським учненям таке наочне приладдя, як художній пропагандистський плакат. Таке велике, важливе завдання, звичайно, може виконати тільки великий колектив художників. Воно складне, але почесне. Така робота об'єднала б художників-плакатистів, дала б їм натхнення на твори, гідні цього великого завдання. Включення такого потужного знаряддя виховання мас, як плакат, у справу пропаганди більшовизму просто необхідне.

Б. Крюков, один з найстаріших, найдосвідченіших на Україні плакатистів, розповідає про роботу в роки громадянської війни в Одеській ЮГРОСТА, вказував, що успішній роботі сприяла майстерня, в якій одночасно працювали плакатисти, — вони ділилися досвідом, тут же знайденими оригінальними вирішеннями плакату, палко дискутували, обговорювали кожний зроблений плакат.

Потреба в організації таких плакатних майстерень в основних центрах зосередження художників: в Києві, Харкові, Одесі, Львові цілком зрозуміла, особливо при тих великих завданнях, що стоять перед плакатом, графікою взагалі. Вони себе цілком виправдують. І тут видавництво „Мистецтво“, Управління в справах мистецтв, творча спілка художників, яка взагалі мало цікавиться плакатним мистецтвом, повинні відкрити такі майстерні. Це має дуже велике значення для виховання молодих кадрів радянських плакатистів на Україні.

На видавництво працює тепер досить вузьке коло художників. Про це свідчить хоча б торічний конкурс, в якому взяло участь дуже обмежене число художників.

„Нема кому замовляти плакати“ — часто говорять у видавництві.

Проте, така думка не має підстав. На Україні є досвідчені кадри плакатистів, є талановита молодь, що працює в галузі плакату. Немає потреби наводити імена, всім добре відомі. Шкода, що багато з цих художників відійшло від плакату, не вважає своїм громадським обов'язком радянських художників брати участь в одній з найважливіших діянок соціа-

лістичного будівництва — у створенні плакатів, цього потужного знаряддя більшовицької агітації і пропаганди. Це має особливе значення тепер, коли в третій п'ятиріці поставлено величезне завдання викорчування з психіки і свідомості трудящих пережитків капіталізму.

Велику організуючу роль тут повинна відіграти спілка художників, яка, треба сказати, стоїть на незрозумілій позиції нейтралітету.

Радянські художники-плакатисти — у великому боргу перед країною, перед своїм народом. Великі успіхи в будівництві соціалізму, у галузі промисловості, сільського господарства, культури висувають все нові завдання. Плакат явно відстає від цих вимог. Важко назвати за останній час плакат, який міг би вважатися зразком виробничого або сільськогосподарського плакату, що агітує, пропагандує останні досягнення стахановського труда, досягнення ефремовців тощо.

По всій країні розгорнулася енергійна трудова ініціатива народу — методами ферганців будують канали в пустелях, зразкові шляхи, такими ж методами будують у колгоспах водоймища, греблі, електростанції тощо. Чому досі немає плакатів на ці теми? Чому в період великої уваги партії і країни до школи немає плакатів на теми про виховання дітей, молоді і на багато інших тем?

Звичайно, вине в цьому і видавництво, що не виявляє потребної ініціативи. Але чому немає такої ініціативи у художників?

11 березня 1931 р. ЦК ВКП(б) виніс рішення про плакатно-картинну продукцію, яке має значення і на сьогодні.

Поперше, там говориться про потребу змінити видавництво кваліфікованими кадрами працівників.

У постанові говориться про потребу застачення для консультації кваліфікованих спеціалістів з науково-дослідних інститутів. Це потрібне і видавництву „Мистецтво“.

У постанові говориться про потребу громадського контролю над випуском цієї продукції, про організацію художньої ради з представників громадськості. У видавництві художня рада по суті існує тільки формально. Не було ні разу виставки картинно-плакатної продукції, яку б продивились маси трудящих, зробивши про неї свої зауваження. Така виставка дала б величезну користь.

У постанові ЦК ВКП(б) говориться про потребу систематичного рецензування плакатно-картинної продукції. На жаль, такої практики немає.

Нарешті в постанові говориться про організацію спеціального товариства плакатистів. В умовах існування Спілки художників (в 1931 р. її не було) немає потреби організовувати спеціальне товариство, але спеціальна секція потрібна.

Як бачимо, постанова ЦК ВКП(б) актуальна й тепер. Обов'язок організацій, що керують виданням картинно-плакатної продукції, це рішення виконати.

Стан радянського плакату вимагає, нарешті, обговорення його в всесоюзному масштабі. Отже, була б дуже корисна, — і чим раїш, тим краще, — організація всесоюзної виставки плакату і всесоюзної наради з питань плакату.

Радянські плакатисти, починаючи з перших днів існування радянської влади, були провідниками більшовицьких ідей у маси, з честью виконуючи завдання партії і уряду. Безперечно, й тепер, розв'язавши організаційні і творчі завдання, вони створять плакати, пройняті героїкою, глибокою ідеїстю наших соціалістичних днів.

Гр. Портнов



S. Прохоров. Портрет профессора-орденоносца В. Юрьева.
Олія.



M. Добронравов. Портрет народного артиста УРСР
О. Крамза. Олія.



B. Savin. Портрет письменника Ю. Смолича. Олія.

На правильному шляху

Друга весняна (четверта) виставка праць харківських художників з усіх точок зору далеко змістовніша, ніж попередня виставка. Вже той факт, що на цій виставці різко зменшилась кількість малоцінного етюдного матеріалу, що більшість виставлених праць спиняє на собі увагу глядача, вже це — серйозний успіх виставки.

Мені тим приємніше відзначити це, що в звіті про попередню виставку я висловлював переконання в тому, що потенціальні можливості харківських художників безперечно вищі, ніж було продемонстровано на осінній виставці. Це мое переконання дістало тепер реальне обґрунтування.

Але весняна виставка дозволяє говорити не тільки про досить високу якість окремих праць, а й про те, що ця виставка — своєрідна ілюстрація творчих дискусій серед харківських художників, які праґнуть до встановлення певних принципів харківської "школи", коли можна так сказати.

Поруч з тим виставка певною мірою показує і формування творчого лиця окремих художників.

Тематично виставка охоплює не всі жанри. Та й навряд чи можна цього вимагати від періодичних виставок. Далеко важливіше встановити певну спрямованість таких виставок, орієнтовану на розв'язання тих чи інших творчих завдань. Кожна з таких виставок повинна мати певну мету — допомогти художникам з'ясувати конкретні питання художньої практики.

Така виставка — не просто демонстрація того, що взагалі роблять художники по своїх майстернях, вона — звіт художників перед глядачем про шляхи, які вони обирають для створення картин, що відповідали б вимогам соціалістичного реалізму. Ставлячи так питання, ми повинні безперечно вітати спробу вирішувати конкретні проблеми.

З таких проблем виставка, як мені здається, піднімає дві — портрет і пейзаж. Це дуже пока-

зове. Обидва ці жанри можна розглядати не тільки як самостійні види живопису, а і як матеріал для тематичних полотен.

Одне з головних питань мистецтва — сторіння характерів. Сила вікових образів мистецтва полягає, насамперед, в значності їх характерів, які стають типовими, а тому епохальними.

Але значні й яскраві характеристики — не абстракція, не плід умогляду і абстрактних домислів, а образиє узагальнення реальних, конкретних, життєвих рис людей даного часу, даних переконань і даного світогляду.

Робота над портретом може становити процес накопичення знань про людину наших днів, в якій крізь індивідуальні риси даної людини художник хоче побачити вияв типового. Тема великої картини часто з'являється художників з зіткнення спостережень, що іноді здаються випадковими, з зіставлення численних фактів. Створити значний характер можна, очевидно, саме цим шляхом.

Але портрет, звичайно, має й велику самостійну

цінність, як самостійну цінність має і пейзаж. Але пейзаж теж можна розглядати з погляду досягнення певного етапу у формуванні стилю великої і серйозної картини.

Давно вже минув той час, коли на пейзаж дивилися, як на „краєвид природи“. Пейзаж завоював усі права громадянства, як повноцінний художній твір, і це визначає набуття ним ідейної виразності.

Пейзаж — найбільш вдячний жанр з того погляду, що він дає найбагатші можливості не тільки до втілення думки, а й до емоціонального виразу. Отже, — енергійність впливаючої його ролі — природна. Оволодіти зображенням пейзажу — визначає розв'язати численні „технологічні“ питання (колір, світло, повітря тощо), визначає навчитися використовувати пейзаж як сюжетний елемент у картині в тому разі, коли він не доміантний сам по собі.

Говорячи про пейзаж і портрет, я кажу не про етюди як про „сировину“ для тематичної картини, — я маю на увазі внутрішні процеси творчого зростання художників, накопичення ними сил і засобів для створення



М. Глухов. Портрет Айкануш. Олія.



M. Dobronravov. Portret O. Krigger. Oleja.

полотен видатного змісту, характерних полотен. Отже, мене не слід розуміти так, що на виставці представлена портретні або пейзажні етюди. Ні, можна сміливо говорити про портрет і пейзаж у пря- мому розумінні слова.

Дуже радісно, що на цій виставці можна обгово- рювати вже не етюди, а пейзаж, як певний жанр картини.

Звичайно, на виставці є і етюди, але важливо, що майже всі вони не безцільні, в них відчуваються ла- бораторні шукання художників.

Тематичні праці ширшого плану дані у відділі гра- фіки.

* * *

С. М. Прохоров виставив портрет проф. В. Юр'єва. Відмінно від праць, показаних художником на попе-редній виставці, цей портрет безперечно є новим вкладом у творчий фонд С. М. Прохорова. Портрет вдало вирішений композиційно, чим забезпечена жит-тівість зображення. Вільне просторове побудування приводить до враження, що фігура вільно, зручно, я б сказав, почуває себе в границях площини картини,

Дуже вдала міра використовування аксесуарів добре знайдено місце стола в картині тощо.

Це — моменти безперечні. Але в портреті є речі, про які хочеться дискутувати в принципіальному плані. Це — моменти, які заважають мені, глядачеві, цілісно сприйняти образ.

Звертає на себе увагу змушенність жесту рук. Обидві руки вченого зайняті, а це не може не надавати зображеню навмисності. Такий жест дуже незgrabний, він не допомагає легкості сприймання, а, навпаки, утруднює його. Замість того, щоб не помітити жесту, я, насамперед, питаю себе — чого це йому, тобто портретованому, якось незручно, ніби рук нема куди дівати.

І ще одна обставина. Портрет передає виразний образ ученої в процесі роботи. Через це здається настирливими колосинки, затиснуті в руці,— вони від-тягають увагу від головного, від обличчя. Може, було б краще, якби колосинки лежали на столі, а рука була б вільна,— це одразу ж розв'язало б обидва мої сумніви, я б легше й виразніше сприйняв суть портрету. Про колосинки треба ще сказати, що, взагалі, в усійкартині, а в портреті тим більше,



Ю. Садиленко. Балерина. Оля.

кожний рух (навіть нюанс руху), кожна деталь повинні бути виправдані внутрішнім змістом. В даному разі цілком очевидно, що колосинки в руці В. Юр'єва — не атрибут, тобто їх роль не тільки в тому, щоб підкреслити зв'язок В. Юр'єва з сільськогосподарською наукою, а аксесуар, тобто другорядна, постула, деталь.

У зв'язку з цим доводиться відзначити, що питання про підлегливість другорядних елементів зображення головному набуває в портреті особливо великого значення. Справа тут не тільки в чутті міри в користуванні додатковими акцентами, а і в тому, що залежно від характеру їх використовування може змінитися трактування образу.

Що це так, підтверджує портрет Ю. Смолича роботи художника В. Савіна. У цьому портреті обстановка так захлюпнула портретованого, що домінує над ним. Обстановка тут — не нормальнє середовище для показу професійних хоч би рис людини, а скоріше

зображення інтер'єру, в якому людина загубилася. Зміст портрету як такого втрачено, він і не набув жанрової характеристики в тому розумінні, якби, наприклад, картині дати назву „кабінет письменника“.

У глядача лишається певне почуття незадоволення, невиразність задуму привела до цього. Цей портрет, крім того, написано якось дуже вже навмисне широко, наче спеціально сміливо, а в той же час колористично не розв'язано в единому плані. Широта живопису привела зрештою до сухості, до примату ізольованих плям над загальним їх осмисленням.

„Експериментальний“ характер цього портрету стає очевидним із порівняння з виставленим В. Савіним прекрасним портретом сина, який змушує дуже високо оцінити портретну майстерність художника.

Зворотну крайність доведеться відзначити в портреті О. Крамова роботи М. Добронравова, якщо розглядати його з цього ж погляду.

М. Добронравов не хоче вбачати в оточенні лю-

М. Бурачек.
Початок весни.
Олія.



дини елемент характеристики образу, він ставиться до нього як до середовища цілком нейтрального, а не як до особливого, властивого даному образові.

Звичайно, можливий і навіть цікавий був би такий підхід, коли силою показу тільки голови або тільки фігури людини виявляється повний її образ (наприклад, у Репіна, у Серова), але тоді оточення, починаючи від одягу і кінчаючи аксесуарами, повинне бути абсолютно нейтральним і не збуджувати ніяких додаткових асоціацій. Добронравов же зобразив О. Крамова в синьому спецодязу заводського майстра. На письмовому столі, за яким сидить О. Крамов,— лежить цілком випадково накидана безліч різних речей. Від глядача приховані (затушовані) професійні риси людини, і це заважає повноцінному проникненню в суть образу. Цілком безперечно, що професія накладає на людину певний відбиток. Художник повинен допомогти глядачеві розкрити образ всіма засобами, які в нього є, в тому числі і професійною характеристикою людини (якщо це портрет), навіть у тому випадку, коли ставляться завдання психологічного порядку.

Саме ці завдання, як мені здається, цікавлять М. Добронравова в першу чергу. Це очевидно з портрету О. Крігер і з ряду показаних на виставці етюдів голів. Не, розглядаючи їх детально, хочу повторити вже висловлену мною думку про напрям психологочних шукань М. Добронравова — він шукає в людині не кращого, що в ній є, а гіршого; він фіксує свою увагу на негативних рисах характеру, а тому там, де таке вирішення диктується сюжетними вимогами (наприклад, прекрасний етюд дами в шубі), праці його стають сатирично забарвленими і дуже переконливими; в портреті ж такий підхід заважає об'ективності характеристики образу. Прагнення до

об'ективності — найважливіша умова реалістичного розкриття характеру.

Суб'ективність — під філософського індивідуалізму і, безперечно, нам чужий. Від цієї небезпеки хочеться застерегти художника Глухова. Він виставив портрет Айкануш. Цей портрет лише глядача явно незадоволеним.

На полотні — не жива людина, а маска. Я думаю, що взагалі цю роботу не можна назвати портретом, це скоріш — думка про портрет, ідея портрету. Думка цікава, нова, гостра, але викласти її треба реалістичною мовою. Важливо зрозуміти, що реалізм ніяк не ворожий яскравості характеристики і навіть символіці. Але покищо це — лише заявка, занадто абстрактна і розумова. Треба, щоб портрет не створював враження надуманості і упередженості художнього способу. Цей же портрет демонструє саме навмисність оригінального задуму. Він умовний і композиційно, і, особливо, за своїм колоритом. Глухова наче зовсім не цікавить те, що кожна людина, кожне обличчя має свій особливий тон, колір тощо; він пише себе, тобто, повторюю, стоїть на межі суб'ективізму. Він повинен зберегти оригінальність мислення, але повинен запліднити його чуттєвими спостереженнями, повинен не заплющувати очей на зовнішній світ. Вирішення повинне бути всебічно віправдане.

Цікавий портрет проф. Богатирьова дав С. Беседін. Я повернуся до нього в спеціальній статті про творчість художника.

Розглянуті портрети, як бачимо, піднесли багато цікавих і плодотворних питань. Являючи різні вирішення скожого по суті завдання, ці праці, зіставлені на виставці, дають матеріал і для дискусій, і для позитивного зрештою розв'язання питання.

Є. Волобуев.
Місто взимку.
Олія.



Сподіваюсь, що на наступній виставці ми зможемо вже говорити не тільки про риси відмінності в творчості харківських художників, а й про риси подібності, які з'являться в результаті творчого спілкування.

* * *

Великі зрушенні помітні і в галузі пейзажу. Дуже порадував Є. Волобуев. В попередньому огляді я писав уже про особливо виразне відчуття світла, властиве цьому молодому художнику. Кілька виставлених ним зимових пейзажів такі свіжі й тонкі за світловим розв'язанням, такі повні повітря, що не можна втроматися, щоб вдячно не стиснути руку художникові. У пейзажах Є. Волобуєва підкупає безпосередність. Це — велика позитивна властивість. Але на ній художник не повинен спинятися. Безпосередність сприймання природи треба не тільки зберегти, а й виховувати в собі і надалі; в той же час Є. Волобуев повинен поставити перед собою як найважливіше питання — піднесення живописної культури, удосконалення технічних навичок і способів.

Прекрасною школою для Є. Волобуєва повинні бути пейзажі М. Г. Бурачека, які висять поруч з його працями. От у кого можна й треба вчитися культурі картини, культури пейзажу, улюбленого його жанру!

Можна з М. Бурачеком споріти про „реальність“ його зеленої трави або сонячного освітлення хати, але і як не можна відмовити його пейзажам в тому, що вони красиві й чарівні. Ними хочеться мілуватися. А це велика похвала художників, коли художня правда його така видатна, що змушує забути про інатуралістичну невідповідність окремих деталей.

Дивлячись на пейзажі М. Бурачека, віриш у красу, віриш у силу мистецтва.

Цеї краси в повній мірі ще не вистачає дуже гарним у цілому пейзажам А. Любимського і П. Рибальченка. На цей раз вони виставили не спільні праці, а підписані кожним окремо. Проте, відрізнити їх дуже важко. Їх індивідуальності ніби злились у знаходжуваний ними свій єдиний стиль. Вони цей стиль шукають і, як видно, не прийшли ще до певних результатів. Спільною основою їх живопису досі була підкреслена холодність і декоративне захоплення тональною гаммою. У розглядуваних пейзажах вони пробують відійти від цеї обмеженої манери. Вони вводять живописні контрасти. Зелень їх стає тепліша, пейзаж у цілому набирає більш реалістичного обліку, він стає змістовним і красивим. Можливо, що в їх пейзажах мало сонця, світла, але дивитися їх тепер уже приемно. Найкращими з виставлених здаються мені „Ясний день“ П. Рибальченка і „Осіки“ А. Любимського. „Осіки“ А. Любимського трохи навіть фееричні, казкові і з цього погляду поетичні. „Ясний день“ П. Рибальченка простіший задумом, але в ньому більше повітря. Художник торкується в ньому однієї з сторін свого світогляду — чарування літнього дня. Пейзажі обох художників — не мертві природи, вони прагнуть її оживити настроем. У цьому вони здалеку перегукуються з Є. Волобуевим, у якого, на мій погляд, далеко більше правдивості і тогд, що звуться „широю душою“. Погляд Любимського і Рибальченка ще затмарений навмисним задумом — зробити по-своєму, у Волобуєва погляд світлий і ясний.

Приємною несподіванкою на виставці був виступ А. К. Сімонова. Художник ніби помолодшав. Показані ним три нові пейзажі демонструють свою винятковою свіжістю і життєвістю майже повне подо-

лання тих формалістичних, у деякій мірі, захоплень, яким в останні роки віддавав данину А. Сімонов. „Лопань під час поводі” — просто прекрасний пейзаж. Він виходить з найкращих традицій видатних пленеристів. В цих пейзажах лишилася ще неподоланою тільки складність фарбової гамми. Художник наче боїться розвернутися на всю силу. Але цей незначний мінус не може знищити безумовно високої оцінки, якою заслуговують пейзажі А. Сімонова.

Там, де раніш А. Сімонов навмисне примітизував, він тепер дає без помітного труда вирішення найскладніших завдань. Від „нового“ А. Сімонова слід чекати ще більших удач.

Розвиває далі свою тему зоопарка М. А. Козік. На цей раз — ставок з лебедями. Він такий самий гарний, як і попередні його праці з цієї серії. Тонке відчування природи, побудоване на грі прочутих відношень барв і тонів, М. Козік вміє донести до глядача і заразити його своїм настроем.

На етюдах, показаних на виставці, немає рациї окремо спинятися. За рідкими винятками, і тут дано праці серйозні й потрібні. Слід схвалити строгість жюрі — вона привела до позитивних результатів.

Крім портрету й пейзажу, про які я переважно говорив, хочу відзначити ще працю Ю. Садиленка „Балерина“.

Вона дуже показова для характеристики тих внутрішніх процесів у творчості харківських художників, які мають зв’язок з шуканнями в галузі культури живопису, з прагненням піднести цю культуру.

Ю. Садиленко в цій праці зробив значний крок уперед. Колорит його світлішає, звільнюється від

навмисної тъмяності, стає гармонічним у найкращому розумінні цього слова. Те ж, до речі, я відмічав і у Любимського, у Рибальченка, у Сімонова — отже, що шукання не випадкові.

„Балерина“ Ю. Садиленка оригінально скомпонована і в ряді місць дуже красива по живопису. Це, звичайно, етюд. Іншого змісту вона не має. Розглядаючи, отже, „Балерину“, як експериментальний етап у встановленні суб'єктивних живописних принципів, ми повинні відзначити, що поруч з позитивними рисами живопис цього етюду має на собі виразні сліди, що не переможеної „брудноти“ (особливо — в руках). Беручи цю працю Садиленка не ізольовано, а в зв’язку з попередніми, можна прийти до деяких загальних висновків. Вони зводяться, на мою думку, до того, що Ю. Садиленко завжди повинен зважати на дві небезпеки, які чекають його. Ідучи шляхом прояснення живопису, дуже легко впасти в білястість — фарби не повинні втрачати своєї чистоти і звучності. Це поперше. Боязнь різкості й різnobарвності може привести до зловживання землистими глухими тонами, що неминуче „бруднить“ живопис. Це — подруге. Ці моменти я не вигадав — вони в певній мірі наявні і в „Балерині“.

Але, важливе не це, а те, що Ю. Садиленко сміливо шукає нових шляхів, не відстаючи від інших харківських художників. Живописець своїм обдаруванням, він на мою думку, досить швидко знайде свою творчу мову.

На виставці виступили також театральні художники. В. Рифтін показав ескізи декорацій до „Лісової пісні“ і „Тев’є-молочника“. Ці спектаклі не раз висвітлю-



A. Любимський.
Пейзаж.
Оля.



Худ. О. Пашенко. Пейзаж. Монотонія

*П. Рибальченко.
Ясний день.
Олія.*



валися в пресі. Мені лишається повторити позитивну думку про них.

Наприкінці — кілька слів про графіку. Цей відділ на виставці цінний тим, що дає багато серйозних і гарних тематичних праць. Насамперед у цьому зв'язку слід вказати на прекрасний рисунок акад. М. С. Самокиша „Полтавський бій“ (деталь картини) і літографії І. А. Дайца „Ворошилов, Фрунзе і Будьонний під Переяском“. Відмінно від дуже численних „офіційних“ ілюстрацій, літографію І. Дайца можна розглядати, як видатний художній твір. Не зважаючи на малі розміри, ця літографія дуже виразна, завдяки великій внутрішній життєвості. У змальоване віриш і весь проймається конкретною обстановкою подій.

Гарна також літографія Глухова „Товариш Сталін у вагоні з бійцями по дорозі на польський фронт“. Композиція її нова, свіжка, дуже життєвата, а тому одразу ж звертає на себе увагу. Як надокучили стандарти картиники, скопійовані з фотографій! Глухов вдало порушив погану традицію. Його аркуш — безперечний успіх художника. Його літографія, як і праці І. Дайца — піді справжнього творчого натхнення. Це — мистецтво.

М. Фрадкін показав цікаві ксилографії — ілюстрації до Шолом-Алейхема. Найкраща з них — „Сон хлопчика“. В інших — трохи грубуватий блакитний тон однієї з досок.

Мало на виставці офорти. З вдалих відзначу кольорові офорти М. Я. Штаермана. В. Касіян дав портрет П. Чайковського.

З новим жанром виступив А. Довгаль. Його сатиричні малюнки дуже дотепні й нові за трактовкою. Він б'є по пошлості і пережитках старого побуту. Малюнок його іноді дуже лаконічний („Кличуть Васею, а прізвища не знаю“), іноді побудований за розповідалальним принципом („Машо, коли ж я пообідаю?“). В останньому випадку він іде за традиціями хогарто-федотовськими.

Дуже дивне враження справляють малюнки білим

по чорному Л. Б. Каплана. Чудерицька думка — взяти за принцип ілюстрації Маяковського експресіоністичну плутанину! Лаври Г. Гросса явно не давали спокою художнику. Фальшиві, надумана вигадка!

Непереконливий виступ на художній виставці архітектора Г. Яновицького. Його акварелі і малюнки не виходять з меж середньої ремісницької роботи. В них немає ні архітектурної чіткості, ні живописної широти, ні емоціонального виразу.

У відділі графіки виставлено також численні літографські портрети М. Добронравова і вдалі малюнки П. Борисенка. Портрет старого роботи П. Борисенка, його ж жіночий портрет — велике досягнення художника. Вони виходять з найкращих традицій академічного малюнку. Шкода, що на цій виставці П. Борисенко не дав своїх пейзажів. Виставлені ним етюди голів (олія) нудніваті.

Такі основні враження від другої весняної виставки харківських художників.

* * *

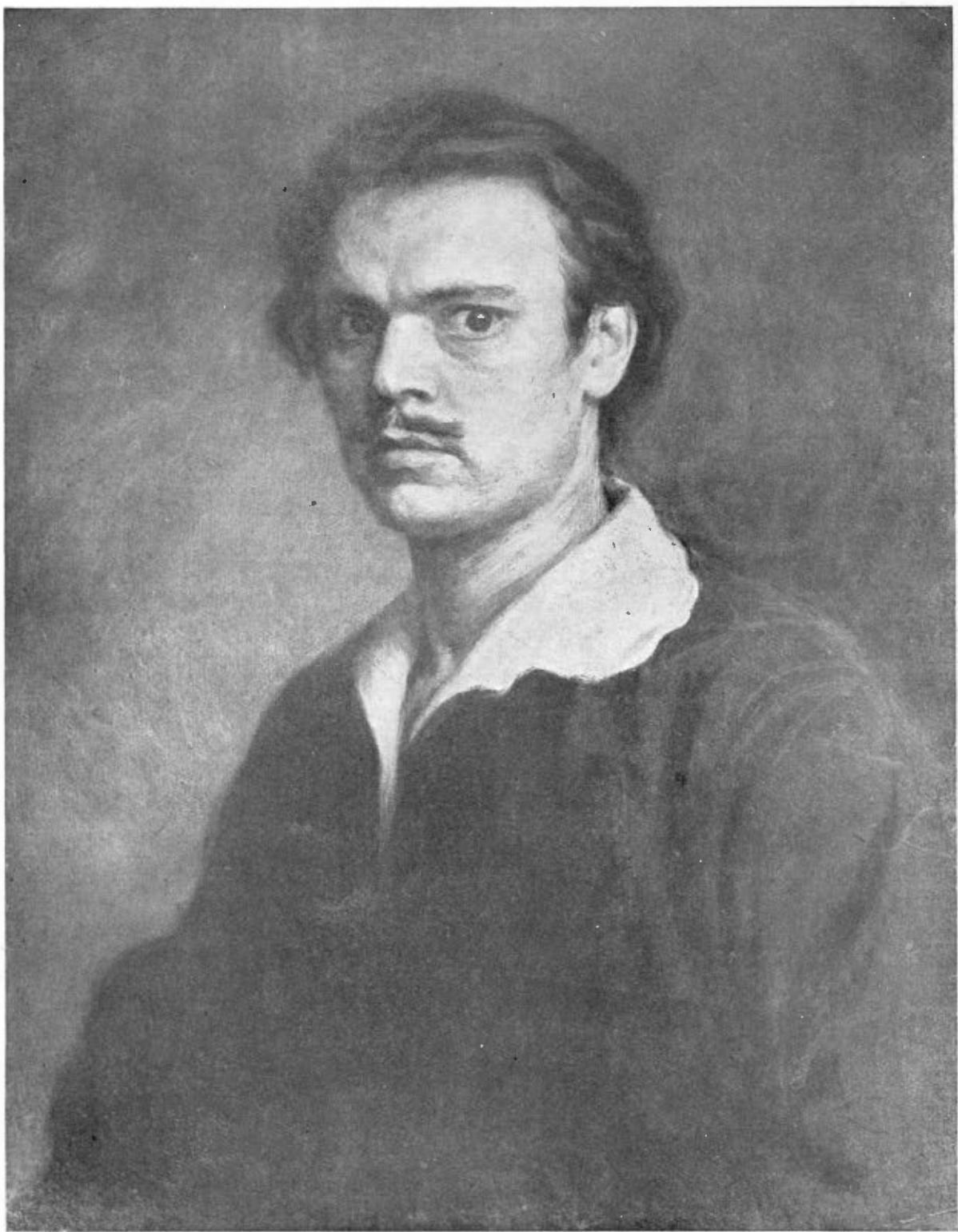
Розглядаючи періодичну виставку, як творчу трибуну, ми тим самим встановлюємо її напрям у майбутньому. Мені здавалося б, що від наступних виставок слід чекати показу, крім портрету, пейзажу, етюду, також ескізів задуманих або виконуваних тематичних картин¹.

Дуже цінні, наприклад, на цій виставці етюди М. Добронравова до картини, над якою він тепер працює; але вони дуже програють в очах глядача від того, що перед ним немає ескізу цієї картини, з якого він зрозумів би цілі художника.

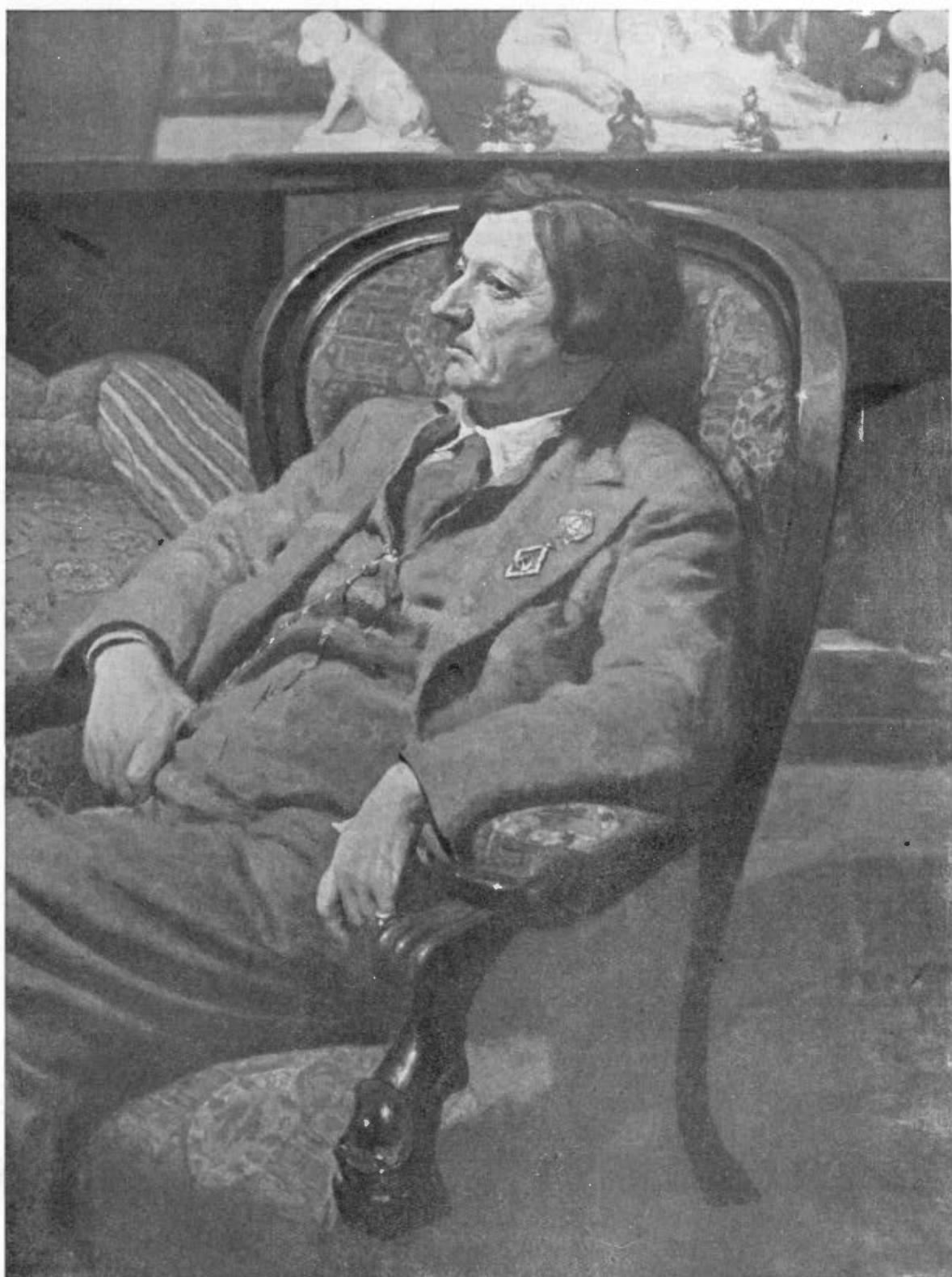
Періодичні виставки можуть і повинні стати повноцінною творчою трибуною.

I. Август

¹ Початок цьому покладено вже на цій виставці. Художники Світличний і Вовченко виставили ряд ескізів до картин і панно.



O. Лактіонов. Автопортрет. Пастель. 1939.



О. Лактіонов. Портрет заслуженого діяча мистецтв, орденоносця І. І. Бродського. Олія. 1939.

Олександр Лактіонов¹

Державна екзаменаційна комісія, яка працювала в Академії мистецтв, заслужено присудила Олександру Лактіонову диплом з відзнакою за його дипломну картину „Герой Радянського Союзу т. Юдін в гостях у комсомольців-танкістів“. Картини Лактіонова придбана державною закупочною комісією.

В 1930 році Лактіонов закінчив Ростовську художню школу. Як один із кращих учнів, він був відряджений у Москву, на робітфак мистецтв при ВХУТЕМАСі. Там його роботи схвалили, але в прийомі Лактіонову відмовили на тій підставі, що в нього немає виробничого стажу. Повернувшись в Ростов, він вступив на курси Центрального інституту праці, одержав кваліфікацію каменяра і став працювати на одному з будівництв. Потім він пішов у керамічну майстерню, потім у креслярську, поки йому не вдалося знову поїхати в Москву.

Одного разу, коли він, сидячи за дошками і будівельним сміттям, копіював з репродукції „Іннокентія“ Веласкеза, його помітили художники-АХРІвці. Вони відзначили його роботи, допомогли йому поїхати в Ленінград учитися в Академії мистецтв.

В Академії було ще засилля „ліваків“, які заперечували реалістичне мистецтво, школа тільки починала встановлюватись, цьому перешкоджало багато людей, які до мистецтва не мали майже ніякого відношення. На роботи Лактіонова, які він привіз із собою, поспались іронічні зауваження, нападки. Мені довелося взяти Лактіонова під свій захист і настояти на тому, щоб він був прийнятий в інститут без екзаменів з іспитовим строком. Мене вразили малюнки цього зовсім юного художника, що своєю майстерністю, нагадували ранні роботи Репіна і Серова. У цих напрочуд живих і віртуозно виконаних нарисах я побачив проблиски великого таланту, який потребував серйозної школи і виховання.

Я вже тоді говорив, що в нього велике майбутнє, і радій, що він виправдав мої сподівання.

Перші роки учитися в Академії Лактіонову було дуже важко. Художники-реалісти в період панування „лівих“ вважалися ледве чи не контрреволюціонерами. Намалювати реально, без викрутасів голову, око, руку — це вважалося проявом культурної відсталості і засуджувалось. Лактіонов на цій підставі був позбавлений стипендії. Однак, це не вибило його з ладу, в ньому була сильна впертість і віра в правоту свого мистецтва. Коли комісія професорів робила обходи майстерень, біля робіт Лактіонова піднімалися суперечки. Іноді справа доходила до скандалу. Мені доводилося не раз ставити ультиматум: „Якщо Лактіонову не буде поставлена п'ятірка, — я піду з Академії“.

В чудово зроблених, закінчених по виконанню малюнках Лактіонова вбачали відродження старої Академії з її тушуванням і „прикінченістю“ малюнка. Багатьом здавалось, що зробити точний, серйозно проштудійований малюнок — це не складна річ. З одним із художників, який, з непорозуміння, був тоді професором Академії, я пішов на парі, запевняючи, що йому ніколи так не намалювати натурущика, хоч він і, говорить, що зробити це дуже легко. Звичайно, наше парі не відбулося, бо цей „професор“ взагалі малювати не вмів.

В 1934 році, очоливши Академію, мені довелося провести велику роботу над зміцненням професор-

ського складу Академії. Лінія партії в питаннях мистецтва допомогла перемогти реалізмові; молоді художники одержали можливість для серйозного методичного навчання.

Провчившись біля двох років на перших курсах, Лактіонов перейшов до мене в майстерню. Працювати з ним було дуже легко і приемно. Ми добре розуміли один одного; з упертістю і дивовижною наполегливістю він добивався технічного вміння і швидко з легкістю досягав того, що іншим давалося з величими труднощами роками.

Щороку, восени, він привозив велику кількість літніх робіт, прекрасні малюнки й етюди, цілком закінчені по майстерності. Не бентежачись тим, що Лактіонов ще учень, я включив кілька його робіт у свою колекцію, в якій представліні найбільші майстри російського живопису. Навчаючись в Академії, Лактіонов встигав багато працювати для видавництв, різних музеїв і часто експонував свої роботи на виставках, на яких був не один раз премійований.

Про велике природне обдарування Лактіонова було багато розмов не тільки в школі, а й за її межами. Вважалося загально-визнаним, що це величезний, органічний талант, який народжується раз у 50—100 років.

В Академії Лактіонов був найпередовішим студентом і до дипломної роботи прийшов у всеозброєній академічній школі, з хорошими знаннями і досвідом. У композиції він був слабішим, але, працюючи над картиною, сильно виріс і показав, що він сильний в цій галузі. Тему він вирішив дуже ясно і виразно. Картина близьку зроблена по малюнку й експресії в характеристиці персонажів, добре об'єднаних композиційно. Всі вони трактовані з великою внутрішньою теплотою і чарівністю.

Мимоволі симпатизуєш цим людям, бійцям Червоної Армії, розумним, сильним і життерадісним. Хочеться з ними подружити, заговорити, потиснути руку. Тут немає казенного ставлення до теми, це пройнята великим почуттям, любовно зроблена і хороше продумана робота.

Усьому, в кожній її частині, почувається великий майстер, який добре володіє всіма засобами виразу. Близьку виконані світові ефекти, дуже ілюзорні і в цій картині виправдані. Художник прагне до закінченості всіх частин картини, не випускаючи деталей, він ніби повністю розповідає про те, що бачить. Картина ще не завершена, в ній є недописані місця і деяка чорнота, яка пояснюється умовами роботи і незручною по освітленню майстернею.

Лактіонов дуже вимогливий до себе, він сам бачить свої хиби і багато працює над їх усуненням. Я добре знаю, що похвала може тільки заохочувати його до роботи. Як рисувальник він займає одне з перших місць у нашій країні. У Лактіонова прекрасно розвинуте почуття форми, колору; у нього є все, щоб стати першокласним майстром. Це дозволяє ставити до нього особливо великі вимоги. Я вірю, що він зуміє широко розгорнути свої здібності і не замкнеться на вже досягнутому етапі.

Шлях розвитку, пройдений ним уже в школі, був дуже органічним; якби він учився в Академії в роки її розборду, ми навряд чи мали б цього майстра. Від школи він узяв усе, що вона могла дати йому.

Лактіонов залишений при Академії в обов'язках моого помічника по майстерні. Упевнений, що як

¹ Ця стаття заслуженого діяча мистецтв, орденоносця І. І. Бродського була написана ним незадовго до смерті.



О. Лактіонов. Портрет проф. А. Я. Штернберга. Олія. 1939.

педагог, він зможе дати багато, але хочеться бачити його біля мольберта, в роботі над новою картиною.

Не дивно, що в цього художника є багато огудників. Недоуки, „кривляки“, неудачники не хочуть бачити в Лактіонові художника. Деякі мистецтвознавці вже роблять доповіді, застерігають, сигналізують, заперечують його майстерність. Над молодим художником беруть шефство „сині панчохи“, люди,

які не люблять мистецтва, нишком продовжують групову боротьбу.

Про картини Лактіонова найповажніше, найдзначніше слово скажуть маси, тисячі радянських глядачів, у яких здоровий, твердий погляд на мистецтво і хороше почуття правди. Цей глядач буде вітати роботи Лактіонова.

I. I. Бродський
Заслужений діяч мистецтв, орденочосець



О. Лактюков. Портрет президента Академії Наук УРСР, орденоносця О. О. Богомольця. Олівець. 1935.



О. Лактіонов. Портрет письменника-орденоносця Андрія Головка. Олівець. 1935.

Художні експонати в Чернігівському музеї М. Коцюбинського

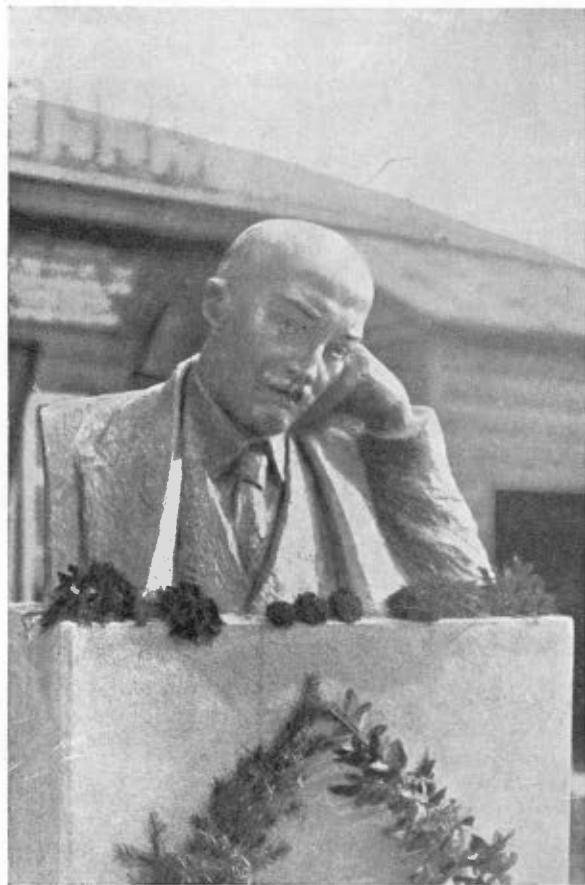
Серед матеріалів Чернігівського музею М. Коцюбинського значне місце посідають художні експонати. За змістом, їх можна поділити на такі групи: 1) портрети М. Коцюбинського та скульптура, 2) картини біографічного характеру: місцевості, зв'язані з життям М. Коцюбинського, а також ілюстрації окремих моментів його життя, 3) ілюстрації до творів М. Коцюбинського — малюнки, ескізи, макети і 4) власноручні малюнки М. Коцюбинського.

Художніх портретів М. Коцюбинського в музеї є три. Серед них — відомий портрет роботи художника М. Жука, писаний пастеллю з натури в 1907 р. Разом з іншими речами і рукописами він перейшов з Історичного музею в Чернігові, де зберігався з 1919 року, при організації Меморіального музею в будинку М. Коцюбинського. Про цей портрет згадує в своїх спогадах М. Горький: „...Бывало видишь: идет он тихо, немножко согнувшись, обнажив сияющую голову с тем вдумчивым лицом, как на портрете Жука, видишь и догадываешься: думает о своей Черниговщине...“

Другий портрет чернігівського художника І. Г. Ращевського і третій — художника Красицького, обидва олійними фарбами, зроблені за відомим фото М. Коцюбинського 1908 року, із скіленою на руку головою. Крім цього, в музеї є цілий ряд літографічних портретів з різних фотографій М. Коцюбинського. Найбільш вдалі з них: літографований на камені з фото 1898 р., випущений видавництвом „Мистецтво“ до 25-тиріччя з дня смерті М. Коцюбинського і портрет-панно на фоні квітів — роботи художника Жука pp. 1925—26. До речі, названими експонатами майже й обмежується перелік портретів М. Коцюбинського взагалі, якщо до них додати портрет того ж Жука (на фоні хутра), експонований на Шевченківській виставці в Києві, та портрети роботи Слободянюка-Подоляна і проф. Прохорова у Вінницькому Музеї.

В скульптурі М. Коцюбинського почали відображати в 1929 р. В Чернігівському музеї є модель харківського пам'ятника М. Коцюбинському, відкритого на 65-тиріччя з дня народження письменника, а також фото двох бюстів того ж року роботи Е. Блок.

В 1938 р. садибу музею оздобив бюст роботи І. Я. Гінцбурга, академіка скульптури, особистого знайомого М. Коцюбинського. Історія знайомства двох художників дуже цікава, тому й дозволю собі зупинитися на ній довше. На мальовничому Капрі, в гостинній оселі Максима Горького літом 1909 р. зустрілися вони і від-



Акад. І. Гінцбург. Бюст М. Коцюбинського. Гіпс.

чули один до одного симпатію. І. Я. лішив тоді статуетку Горького. Час минав у дружніх бесідах і прогулках по околицях острова. В листах з Капрі до свого друга О. І. Аплаксіної та до родини Коцюбинській пише про Гінцбурга, як про виключно милу, веселу людину та додає ще: „близька нам людина“. Після розлучення вони обмінювалися дружніми листами. Коцюбинський, між іншим, висловлював бажання мати фото статуетки „Читаючий Горький“ і признавався в своїх почуттях: „Признаюсь, меня очаровала Ваша простота, непосредственность, душевная свежесть, свойственная только юности. Я лично очень ценю эти качества, особенно в художнике“. (Лист 8/VIII 1909 р.). В архіві М. Коцюбинського зберігається телеграма І. Я. Гінцбурга до Коцюбинського, в якій славетний скульптор сповіщає свого приятеля, що не зможе приїхати

в Чернігів, дякує за запрошення. При житті М. Коцюбинського Гінцбург так і не зміг побувати в Чернігові. Лише літом 1938 р. на запрошення музею І. Я. відвідав будинок М. Коцюбинського. Робітники музею назавжди збережуть у пам'яті ті дні, коли 80-тирічний академік з юнацьким запалом взявся до роботи над бюстом Михайла Михайловича; зворушений спогадами про зустріч у Горького, він на матеріалах музею поновлював свої спогади; сам визначив місце, де краще спорудити постамент для погруддя. Погруддю він дав позу і вираз з відомого фото 1908 р., яке найбільш подібне до письменника. В книзі відвідувачів він лишив кілька рядків: „...Все здесь говорит о его чуткой душе, о его любви к родине, к человеку... Рано прекратилась эта красивая жизнь, но музей навсегда сохранит память о нем...“

Щодня він ходив на Болдіну гору і завжди повертається зачарований краєвидом.

В наслідок приїзду І. Я. Гінцбурга, Музей придбав два цінних експоната: статуетку М. Горького, яку ліпив І. Я. в 1909 р. під час перебування на Капрі М. Коцюбинського і бюст М. Коцюбинського. Восени в Ленінграді Гінцбург виправляв гіпсовий оригінал перед відлиттям його з бронзи, і це була остання робота І. Я.: 28-го грудня він здав в майстерню виправлений оригінал, а 3-го січня 1939 р. його не стало.

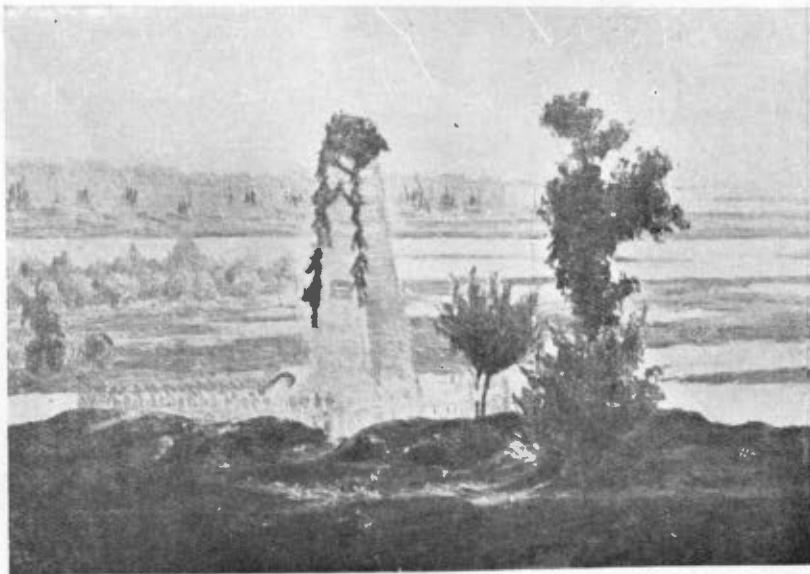
Другу групу художніх експонатів становлять картини біографічного характеру. Це пейзажі, малюнки місцевостей, зв'язаних з життям М. Коцюбинського. Першим приклав свій талант до увічнення пам'яті письменника—заслужений художник М. Г. Бурачек. В музеї є кілька його

картин, що відбивають оточення вінницького будинку, де народився М. Коцюбинський: груша, ним посаджена, цвіт яблуні, що так любив письменник, куток садка. Бурачеком замальована і скеля над Бугом, де юнак-Коцюбинський відпочивав, обдумував свої твори. (Ця скеля, як меморіальний куток, в 1931 р. була відзначена трудящими Вінниці мармуровою дошкою). Малюнки М. Бурачека відносяться до того ж року. Нещодавно Музей включив в експозицію картини худ. В. Зенченко—пейзажі чернігівських околиць, улюблених місць прогулок М. Коцюбинського: „Малій рів“, „Пролетарський гай“ (кол. „Святое“), Болдіна гора—місце відпочинку при житті і місце поховання письменника, річка Стриженев та ін.

До біографічних треба віднести також ті картини, що на підставі певних матеріалів ілюструють чи іншу сторінку з життя письменника. Одною з цікавіших сторінок біографії є славновідома дружба М. Коцюбинського з Горьким. Було вже чимало спроб показати цю дружбу на полотні, але, на жаль, спроби ці в більшості невдалі.

В дальніші плани музею входить поповнення картинами цього біографічного циклу. Так намічено, по спогадах моїх, дати декілька картин з юнацтва — Коцюбинський читає матері свої перші літературні спроби, Коцюбинський слухає лірників і т. п.

Одним з найважливіших художніх матеріалів музею, особливо для проведення шкільних екскурсій, являються ілюстрації до творів. На жаль, в цій галузі дуже мало зроблено. Дати ілюстрації по можливості до всіх основних творів М. Коцюбинського—така мета музею, але здійснити це не легко. Коцюбинському не пощастило



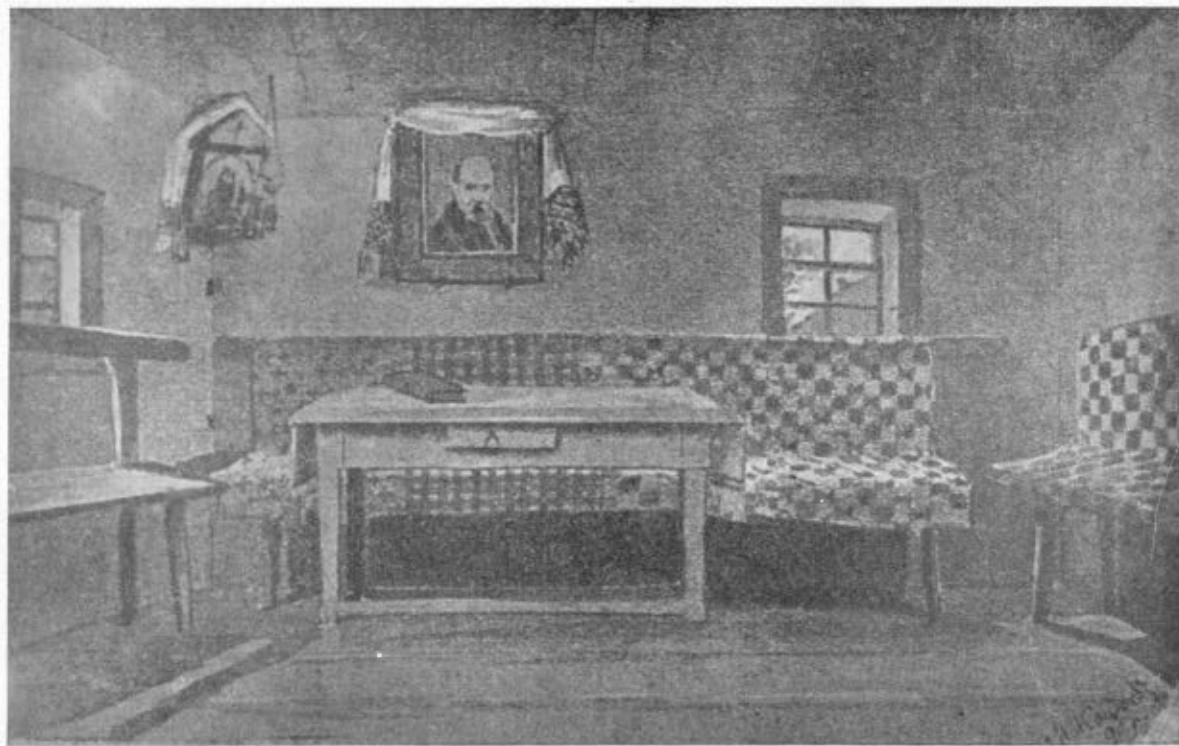
Лажечников. Могила М. Коцюбинського (вигляд 1928 р.).
Олія.

найти співзвучного до своєї творчості художника, який відчув би всі особливості та відтінки світосприймання Його, зрозумів би та відбив Його відгук на неправду в людських взаєминах, тощо. До того, скільки колоритного матеріалу в оповіданнях з бесарабського та кримського життя! Коцюбинський малював художнім словом, як пензлем пейзажист. Лише „Фата Моргана“ може стати в цьому відношенні за виняток. Картини Іжакевича відбивають всі головні моменти селянської революційної епопеї 1905 р. з її героями. В музеї є 12 картин Іжакевича до „Фата Моргана“. „Фата Моргана“, як центральному твору, взагалі пощастило: її відбито і в театральному мистецтві. Худ. Меллер дав макети до п'єси Я. Мамонтова за повістю М. Коцюбинського. В музеї є ескізи Меллера до дієвих осіб „Ф. М.“ і макети оформлення деяких сцен: хата бідняка Волика на фоні необмеженої панської землі; ліс, де відбувся мітинг селян під проводом робітника Марка Гущі, перед організацією революційного повстання, хата Волика в середині та панський палац перед зруйнованням; остання картина — панська економія перейшла до народу. До деяких творів музеї дав ілюстрації худ. Бутніка. До „Тіней забутих предків“ —

оповідання з життя гуцулів — малюнки галицького худ.-графіка Ол. Кульчицької.

Своєрідною ілюстрацією до творів М. Коцюбинського могли б бути картини сучасного соціалістичного села, як контраст змальованій Коцюбинським дійсності і, з другого боку, — як реалізація Його мрій. Таким об'єктом є село Локнище на Чернігівщині — місце заснування хліборобського колективу на місці панського маєтка, що відбито в „Фата Моргана“, с. Вихвостово — місце звірячого самосуду куркульської зграї над повсталою біднотою в 1905 р. та ін. Цікаво також відобразити сучасне колгоспне поле в с. Кононовці на Полтавщині, де Коцюбинський в роки чорної реакції шукав спокою в еднанні з природою.

Останню групу, найбільш оригінальну, являють малюнки самого Коцюбинського. Ще з юнацтва Коцюбинський мав звичку ілюструвати свої твори. Пригадую той грубенький зошит, до якого він заносив свої вірші на взірець народних, і в ньому малюнки лірників, ярмаркової площі, що була навколо нашого будинку, карикатурної постаті городового, що командує торгівцями і т. ін. На жаль, цей зошит, забраний під час перших обшукив, так і загинув. Пригадую, в інших



Малюнок М. Коцюбинського. Світиця на могилі Т. Г. Шевченка. 1891.

зошитах ілюстрації до творів Некрасова, Шевченка, портрет Чернишевського, але все те не збереглося. В сучасний момент в музеї є в фотокопіях власноручні малюнки М. Коцюбинського початку 1890 років. Перший — „Світлиця на могилі Тараса Шевченка“, з’явився в наслідок подорожі в Канів 1891 р. На замовлення дитячого журналу „Дзвінок“ Коцюбинський дав опис подорожі і тодішнього стану могили та „Музею“ при ній, яким власно і була замальована ним світлиця. Малюнок разом з написом були вміщені в журналі „Дзвінок“ в 1891 році. Другий малюнок — часів роботи в філоксерній комісії. Це мініатюрний пейзаж тушшю; на ньому власноручний напис Коцюбинського „1892 р. с. Джурджулешта коло м. Рені на горі і плавні за Дунаем.“ Цей малюнок, мені здається, ще ніколи не був опублікований.

Цим і обмежується, так би мовити, закінчені малюнки М. Коцюбинського. Але, крім них, музей має ще й інші малюнки, які лишив письменник в записних книжках своїх. Вони відносяться до останніх років і майже всі зв’язані з подорожами на острів Капрі і в Карпати. Це маленькі начерки та арабески олівцем, більшістю — пейзажі; вони відповідають тим запискам, які робив в ту пору Коцюбинський, спостерігаючи захопленім оком художника чудові капрійські краєвиди. Отже, відбиваючи в художньому слові, що більше йому підкорялося, який-небудь гірський пейзаж, контури його та тіні, що грали на ньому, він в той же час намагався і олівцем його зафіксувати. Так є цілий ряд послідовних етюдів, якщо можна їх так назвати, до одного малюнка, де видно горний масив у всіх різно-барвних нюансах його тіней та світу. Другий

мотив — башня, є різні варіанти її. Один з набросків нагадує фасад будинку, з характерним для капрійських будівель ганком зі скідцями. Є початі малюнки, недотушовані контури. Можливо, обдумуючи той чи інший образ, він клав олівцем візерунки, тіні, тощо. Цікавий процес паралельної творчості — образотворчої і словесної — має багато прикладів. Досить згадати малюнки на рукописах Пушкіна, Лермонтова, Шевченка. Коцюбинському цей процес теж був частково знайомий. Останнім малюнком можна вважати занесений в зошит карпатських вражень малюнок коня, теж олівцем. Збираючи, за допомогою Івана Франка та етнографа В. Гнатюка, матеріали про життя братнього народу гуцулів, Коцюбинський їздив верхи на коні в гірські полонини, і там з уст народу записував пісні і розповіді про побут, давні повір’я і т. ін. В листі до М. Горького від 17/VII 1911 року є такі рядки: „Все время провожу в экскурсиях по горам, верхом на гуцульском коне, легком и грациозном, как балерина...“ Можливо цю грацію він і хотів по змозі зафіксувати. Малюнки ці ще ніколи не публікувалися.

Як людина обдарована великим художнім чуттям, Коцюбинський любив і цінив образотворче мистецтво. Крім багатьох інших, доказами цього являються ті самі записні книжки, куди він заносив нотатки під час подорожів, відвідувань музеїв, картинних галерей та ін. В одній з записних книжок окремо нотатка про картини Бекліна.

Все вищесказане дає повне право сподіватися, що окрім художники, а також і художні ВУЗи приділять більше уваги до творчості М. Коцюбинського, щоб гідно відбити її в такому близькому йому образотворчому мистецтву.

X. Коцюбинський

Бібліографія

С. Варшавський, Б. Рест. „Ермітаж“. Нариси з Історії державного Ермітажу, що вийшли під редакцією академіка І. А. Орбелі. Видавництво „Іскусство“, М.—Л., 1940, стор. 251, 114 ілюстрацій в тексті, тираж 5.000, ціна 9 крб. 50 коп.

У напівлетристичному, жвавому і захоплюючому викладі проходить перед читачем цієї книги ряд картин з минулого Ермітажу, починаючи з часів, коли, говорячи словами одного придівірного історіографа, Ермітаж „имел определение свое для уединенных увеселений и упражнений Екатерины Вторыя“; коли, далі, при Миколі Первому, став він „императорським музеумом“, і кінчаючи нашою радянською епохою, що зробила його надбанням народу, одним із найширших і багатших музеїв світу.

Читаєт знакомиться з Історією виникнення ермітажних колекцій, їх ростом, поповненням; узнає, як

була придбана Катериною з допомогою Дідро чудова картинна галерея Кроза, як надходили потім в Ермітаж художні зібрання Брюля, Гацковича, Уальполя й інш.; прослідкує за Історією побудови і розширення ермітажних приміщень Де ля Моттон, Гваренчі, Кленце й інш.

Уривки джерел, часто текстуально цитовані і навіть наведені у репродукції тогочасні документи, надають літературний праці т. Варшавського і Реста майже наукової цінності.

Велика кількість, хоч, на жаль, не цілком доброкісних ілюстрацій відтворює окремі пам’ятники Ермітажу, внутрішній і зовнішній вигляд його залів і будівель в різni моменти його більш ніж 150-річного існування.

Тираж в 5.000 екземплярів для такої цікавої і корисної книги надзвичайно малий.

C. Г.

Подорож по каналу Москва-Волга



I. Плещинський. На каналі Москва - Волга. Олівець. 1940.

355,

Подорож по каналу Москва-Волга

14 червня у Москві була заслухана доповідь О. М. Бескіна про виставку праць групи українських графіків. Після обговорення цієї доповіді оргкомітет Спілки радянських художників СРСР вирішив організувати спільну подорож учасників виставки з московськими художниками по каналу Москва-Волга.

На машинах мчимо по прекрасному Ленінградському шосе.

Ми в Хімках.

Хімкінський вокзал — найкраща споруда на каналі, легка і в той же час грандіозна — нагадує величезний двопалубний корабель з піднесеною в небо мачтою. Вокзал багато оформленій всередині і зовні ліпними прикрасами і кольоровими майоліковими медальйонами.

Ми, українці, вперше на каналі. Розглядаємо деталі його — відкритий з тераси пейзаж з російським сільцем. На березі гідроплан розбризкує води канала. Біля під'їзду — емблема каналу, «Дівчина несе модель яхти» — скульптура Куна. Ось і знайома скульптура «Ленін і Сталін» наших товаришів Белостоцького, Пивоварова і Фрідмана...

Усі зібралися. Розташувуємося по одномісцевих каютах комфортабельного пароплава „Професор Мечників“. Серед наших супутників — Москвичів із чолі з Сергієм Васильовичем Герасімовим — Каневський, Добров, Староносов, Щеглов, Лаптев, Шевердяєв, Шмаринов, Бойм, — основне ядро московських графіків.

Вечеря в салоні пароплава закріплює знайомство.

Розмова на художні теми — з приводу доповіді Бескіна і вражені від білоруської виставки — передривається зауваженнями про цікаві місця на каналі.

У сутінках наближамося до шлюзу № 6. Своєю глибиною цей шлюз значно поступається перед добре знайомими нам шлюзами дніпровської греблі, але його споруди мають легший і красивіший вигляд.

Великі білі чайки, розсівшися на парапеті шлюза, спокійно спостерігають за нашим занурюванням.

Дізнаємося, що Московське море будемо проходити вночі і не побачимо грандіозних скульптур Леніна і Сталіна роботи Меркурова.

Темні. Морські бакени вказують дальший шлях пароплава. Пропливають невиразні обриси берегів. Зграй качок розрізають нічне небо — ми неохоче роздімось по каютах.

Вранці розмова відновлюється. За сіданком С. В. Герасімов нагадує, що ми ніби „умовились“ не говорити на пароплаві про майстерство і рисунок, бо за п'ять днів пленуму оргкомітету досить наговорилися. Але через хвилину він сам втягується в розмову, розпитуючи Пустовійта і Толкачова про художнє життя у Львові.

Знову про виставку білоруських художників.

Згадуємо виступи білоруських художників, що розповідали, як ЦК партії Білорусі допомагає своїм художникам в їх творчій роботі, як дбає про їх побутові потреби. Загальна думка зводиться до того, що великий успіх виставки в цілому — безпосередній результат піклування керівників партії і уряду Білорусі.

Після сіданка майже у всіх з'являються альбоми. Зарисовуємо один одного, характерні пейзажі, лісисті береги з ялинами й березами тощо. Пейзаж гостро контрастує з придніпровською природою. Це центр Московської області — Дмитровський район — давня Суздалська земля.

На зупинці Дерегус заявляє: „хочу ступить на руську землю“ — і виходить на берег.

Несподівано у Шевердяєва виявляється велика цинкова загрутована дошка і офортні голки. Дошка

переходить з рук в руки і поступово заповнюється нарисами. В першу чергу справа за професійними офортістами — Касьяном, Добровим, Шевердяєвим, Ковтурманом. Каневський хоче „пришпилити“ декого дружнім шаржем. Товариш звертає мою увагу то на хмари, то на зарослі очеретом болотця, в яких водяться качки. На зустріч один за одним наближаються два теплоходи „обтічної“ форми — скоріше лімузини, ніж річкові судна. Вибагливого малюнку вікна і оливкове фарбування, як у авто ЗІС. Ми співчуваємо пасажирам, замкненим в таку оранжерею і позбавленим можливості мати насолоду від свіжого вітра, запаху води і прибережних лугів. Хтось пояснює, що ці пароплави побудовані за малюнками Ротова.

Наближаемося до Калініна і юрбою йдемо оглядати місто.

Центральна вулиця перерізує ряд маленьких круглих майданів з увігнутими фасадами будинків. Місто зберегло риси дореволюційної архітектури, характерної для російської провінції — з базарним майданом, старенькими церковками і навіть з кол. будинком губернатора — красивим архітектурним ансамблем, побудованим, як виявилось, за проектом славного архітектора М. Ф. Казакова.

Згадуємо, що тут — у кол. Твері — частенько бував Пушкін, що в Калінінській області села Михайлівське і Тригорське, Пушкинські гори (кол. Святогорський монастир), де поет похованій.

На центральній вулиці знаходимо картинну галерею, — три мініатюрні зали, густо завішані картинами і наповнені відвідувачами. У вітрині — дві маленькі картини Левітана, етюд стрільця Сурікова. Нам виносять із запасника зимовий пейзаж Кустодієва, інтер'єр Олександра Бенуа і цікавий етюд К. Коровіна, датований 1920 р. У відділі радянського малярства — з десяток картин, серед яких звертає нашу увагу цікавий колоритом і рисунком ескіз Б. Йогансена „Чапаєв і Фурманов“.

Огляд музею закінчено, розписуємося в книзі відвідувачів.

Повертаючись до пристані, робимо на ходу нариси набережної, усадженої круглими деревцями. Сергій Васильович надовго затримується біля парапета, замальовуючи маленьку пристань і катер, навантажений людьми, що чекають перевозу.

Непомітно надходить ніч, іде дощ, ми мовчкі слухаємо на кормі передачу останніх вістей і дізнаємося про падіння Паріжа.

Ранок застає нас біля Яхроми — шлюз № 3. Башти шлюза прикрашені бронзовими моделями каравелли Колумба „Санта Марія“.

Тут збереглися сходи, якими піднімався товариш Сталін при відвіданні ним разом з членами уряду Яхромського вузла в 1933 р.

У мене довга й дружня розмова з Лаптевим про мої малюнки на нашій груповій виставці в Москві. Лаптев вважає, що я — найбільш „московський“ художник серед моїх українських товаришів. Ми говоримо про матеріали рисунка, пробуємо свої олівці, показуємо один одному зроблені в дорозі нариси. Згадуємо про покійного М. М. Куррянова, у якого вчився Лаптев і від якого він дістав у спадок любов до станкового рисунка, простого і виразного.

Наближається кінець нашої подорожі.

Ще міст, ще поворот — і зза горбка з'являється шпиль Хімкінського вокзала.

Відпочивши і освіжившись, з запасом нових вражень і пачкою рисунків ми повертаємося до Москви.

І. Плещинський

ЗМІСТ

	Стор.
Історичні події	2
Д. МООР, заслужений діяч мистецтв — Мистецтво плакату . .	3
ГР. ПОРТНОВ — Шляхи розвитку радянського плакату на Україні .	6
I. АВГУСТ — На правильному шляху	14
I. БРОДСЬКИЙ, заслужений діяч мистецтв, орденоносець — Олександр Лактіонов	24
X. КОЦЮБИНСЬКИЙ — Художні експонати в Чернігівському музей М. Коцюбинського	28
Бібліографія. С. Г. — „Ермітаж“	31

На 1-й стор. обгортки:

I. В. ШТЕЙНБЕРГ — Портрет Ладо Кецховелі. Олія.

На 2-й стор. обгортки:

ХРОНІКА. Думки на перегляді ескізів до виставки „Ленін,
Сталін і Україна“ — Проф. К. Трохименко.

На 3-й стор. обгортки:

I. ПЛЕЩИНСЬКИЙ — Подорож по каналу Москва - Волга.

КОЛЬОРОВІ ДОДАТКИ:

O. ПАЦЕНКО — Пейзаж. Монотипія.

Ц. СТОЯНОВ — Болгарські селянки. Олія.